Roman Jakobson

LINGÜÍSTICA Y POÉTICA



CÁTEDRA

todocoleccion

Roman Jakobson

Lingüística y Poética

Estudio preliminar de Francisco Abad

TERCERA EDICION

Donación de la Biblioteca Personal
Del Dr. Sergio Rene Lara y Coronado

CÁTEDRA
CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

JR-45265

Título original de la obra:
Linguistics and Poetics

Traducción de Ana María Gutiérrez Cabello

© The Massachusetts Institute of Technology
Ediciones Cátedra, S. A., 1985
Don Ramón de la Cruz, 67. 28001 Madrid
Depósito legal: M. 20447-1985
ISBN: 84-376-0296-3
Printed in Spain
Impreso en Anzos, S. A. Fuenlabrada (Madrid)
Papel: Torras Hostench, S. A.

Índice

La «Poética» de Roman Jakobson, por Francisco Abad 9
Lingüística y Poética 25

La «Poética» de Roman Jakobson

por Francisco Abad

I. En 1958 —como es ya hoy muy sabido— se reunió en la Universidad de Indiana, con el auspicio conjunto del *Social Science Research Council*, un congreso para el estudio del «estilo» cuyas actas fueron editadas por Thomas A. Sebeok en 1960 con el título de *Style in Language*[1]. Tal simposio deseaba una más clara percepción de «what literature is and what the constituent elements of style are»[2], pero no pasó de resultar un fracasado intento, según le parece a Bennison Gray[3]. Con mayor acierto y justicia, otros críticos creen sin embargo —como entre nosotros Fernando Lázaro— que con la concreta comunicación de Jakobson al congreso reaparecía la Poética en el horizonte de la ciencia lingüística contemporánea[4].

En realidad, los simposios llevados a cabo en Indiana y

---

[1] Nueva York-Londres, 1960, 470 págs. Hay traducción española parcial en Ed. Cátedra: *Estilo del lenguaje*, Madrid, 1974.

[2] *Style...*, pág. V. Son palabras de John W. Ashton.

[3] B. Gray, *El estilo*, Madrid, 1974, pág. 19.

[4] F. Lázaro Carreter, *Estudios de poética. La obra en sí*, Madrid, 1976, pág. 9. Refiriéndose al momento anterior del *new criticism*, precisa el propio profesor Lázaro: «El *New Criticism*, por su parte, que estatuía vhementemente el hecho de que un texto es, antes que nada, un objeto verbal, se distanciaba, sin embargo, de la lingüística científica, por cuyos métodos y logros manifestó constantemente desdén» *(ibíd.*, págs. 10-11). Para el *new criticism* como movimiento, cfr. R. Wellek, *Conceptos de crítica literaria*, Caracas, 1968, págs. 221 y ss; V. M. de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, Madrid, 1972, págs. 413-433; F. Günthner, «Le *new criticism*», *Langue Française*, 7 (1970), págs. 96-101; K. Cohen, «Le *New Criticism* aux États-Unis (1935-1950)»,

que interesan para nuestras disciplinas son dos: la Conferencia de Antropólogos y Lingüistas de 1952 y el Congreso sobre el estilo seis años posterior; de la primera de estas reuniones hay textos respectivos bien localizados de Claude Lévi-Strauss y de Jakobson que ahora importan[5]. Lévi-Strauss razonaba que al ser la lengua «espejo» de la cultura, los lingüistas debían dar a su ciencia contenido empírico, esto es, hacer uso de toda clase de materiales idiomáticos diversificados. «El lenguaje —escribió— es susceptible de ser tratado como un «producto» de la cultura: una lengua, usada en una sociedad, refleja la cultura general de la población», para deducir en consecuencia y comprobar: «Los lingüistas... se acercan a nosotros con la esperanza de hacer más concretos sus estudios»[6]. Lévi-Strauss, pues, proponía a la ciencia idiomática de entonces no sólo la adopción de sistemas teóricos descriptivos adecuados, sino la acogida de las reales variedades de lengua, esto es, la concreción acerca de la faz multidiversificada del idioma. Una de esas variedades, la artística, iba a ser atendida por Jakobson[7].

Roman Jakobson, en efecto, esbozaba ante un auditorio norteamericano nuevo para él viejas convicciones de etapas anteriores de su vida. El apunte de lo que luego diría en 1958 era ya nítido:

Poétique, 10 (1972), págs. 217-243. Aún *vid.* textos como los recopilados por W. Scott, *Principios de crítica literaria*, Barcelona, 1974, los escritos de T. S. Eliot, etc.

5 C. Lévi-Strauss, *Antropología estructural*, Buenos Aires, 1969², págs. 62-73; R. Jakobson, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, 1975, págs. 13-33.

6 *Loc. cit.*, págs. 63 y 65.

7 Nos hemos referido tanto a uno como a otro congreso de Indiana, reseñando y valorando más en detalle lo allí dicho, en nuestros trabajos «Lingüística y antropología en la lógica estructuralista de Jakobson y Lévi-Strauss», de *El signo literario*, Madrid, 1977, páginas 109-144, y *Sociolingüística y Poética*, Zaragoza, Libros Pórtico, 1981, caps. II y III.

> Todo hecho lingüístico implica un mensaje y cuatro elementos en conexión con él: el emisor, el receptor, el contenido del mensaje y el código empleado... La preponderancia del contenido del mensaje dista mucho de ser la única posibilidad. Actualmente, la importancia de los demás factores del mensaje empieza a llamar más y más la atención de los lingüistas[8].

Esto es, Jakobson pedía que se tuviesen crecientemente en cuenta (como ya empezaba a hacerse) las diversas finalidades del mensaje, y por tanto la diversa conformación o «textura» del mismo derivada de ellas[9]. Más en particular, subrayaba el procedimiento estético de «puesta de relieve del mensaje en sí mismo»[10], comentando: «Me alegra que... se tienda por fin un puente entre la lingüística y la crítica literaria de este país»[11].

El Congreso de Indiana de 1958 entendía por estilo el uso de distintos modos elocutivos, por lo que pudo incluir en su programa un estudio como el de Roger Brown y Albert Gilman «The Pronouns of Power and Solidarity»; Brown y Gilman, efectivamente, se expresaban así:

> Different styles are different ways of «doing the same thing»[12].

Este concepto de estilo como selección o elección lingüística[13] incluye a su vez —creemos— tanto lo que se

8 *Ensayos...*, pág. 17.

9 Sobre la raigambre de esta concepción finalista del sistema véanse unas primeras indicaciones en José Pascual Buxó, *Introducción a la poética de Roman Jakobson*, México, 1978, págs. 6 y 18.

10 *Loc. cit.*, pág. 19.

11 *Ibíd.*

12 *Style...*, págs. 253-276: pág. 269.

13 Comp. Nils Erik Enkvist, «Para definir el estilo. Ensayo de lingüística aplicada», John Spencer, ed., *Lingüística y estilo*, Madrid, 1974, págs. 17-74: pág. 37.

ha llamado estilística de la lengua como la estilística del habla[14].

Jakobson, por su lado, elaboró entonces el escrito señero «Linguistics and Poetics»[15]. La idea de fondo de la que arrancaba era la de la necesidad de estudio del idioma en todas sus finalidades y, por tanto, en todas sus manifestaciones; repitiendo a Voegelin, señalaba como tema de mayor importancia de la lingüística entonces el de la revisión de «la hipótesis monolítica del lenguaje», investigándolo para ello en toda la variedad de sus funciones[16]. Realmente nuestro autor iba a hacer estructuralismo fenomenológico, pues —como ha notado Elmar Holenstein— el concepto mismo de «literariedad» resulta de una reducción eidética[17]. En efecto, para referirse a la función poética como propiedad de los textos artísticos se precisa ante todo una vivencia singular e intencional de lo inmanente de los mismos, y en segundo término su reducción hasta lo específico, hasta lo unitario o esencial. Nos hallamos, pues, ante los momentos respectivos del discurrir fenomenológico llamados «reducción fenomenológica» y «reducción eidética».

Jakobson engloba la Poética en el cuadro de una semiótica artística: «Los problemas del Barroco —escribe— o de otro estilo histórico desbordan el marco de un solo arte»[18], y así poco después pide que se investiguen concretamente los posibles desarrollos históricos convergentes entre poesía y pintura[19]. En este conjunto, ¿de qué se

[14] *Vid.* Amado Alonso, *Estudios lingüísticos. Temas españoles*, Madrid, 1961[2], págs. 9, 125-236. El modelo de trabajo de Brown ha sido glosado y ejemplificado por C. Weinerman: *Sociolingüística de la forma pronominal*, México, 1976.

[15] *Style...*, págs. 350-377; trad. cast., *Ensayos...*, págs. 347-395.

[16] *Ensayos...*, págs. 351 y 352.

[17] E. Holenstein, *Jakobson on le structuralisme phénoménologique*, París, 1974, págs. 7 y 122.

[18] *Ensayos...*, pág. 348.

[19] R. Jakobson, *Questions de poétique*, París, 1973, pág. 231. Sobre este tema hay bibliografía seria o de escaso rigor; de entre la primera

ocupa específicamente la aludida ciencia Poética? Trata de la estructura lingüística y en general de todo lo que hace que un mensaje verbal sea una obra de arte[20]; asimismo, se ocupa de las relaciones entre la expresión y el contenido en el discurso literario, de las sustancias denotadas-connotadas por el texto: trata «de la función poética en sus relaciones con las demás funciones del lenguaje», pues la primacía de esa función poética «no elimina la referencia, aunque la hace ambigua»[21]. Naturalmente, caben los puntos de vista sincrónico y diacrónico:

> Los estudios literarios, y la poética como el que más, consisten, como la lingüística, en dos conjuntos de problemas: sincronía y diacronía. La descripción sincrónica abarca no sólo la producción literaria de una fase dada, sino aquella parte de la tradición literaria que... se ha revitalizado en la fase en cuestión... El enfoque histórico, en poética como en lingüística, se interesa no sólo por los factores del cambio, sino también por los factores continuos, permanentes, estáticos[22].

Un enunciado posee naturaleza representativa, metalingüística, literaria, etc.; según esa naturaleza o finalidad, está construido de acuerdo con unos rasgos elocutivos determinados. La estructura verbal del mensaje depende de la función que sea en él predominante[23]. Cuando ésta es la poética, hallamos en el enunciado «la orientación hacia el mensaje como tal», el mensaje por el mensaje, aunque desde luego la función poética no es la única presente en el arte verbal, sino sólo la determinante. Por eso,

cfr., el capítulo final de E. Orozco, *Manierismo y Barroco*, Salamanca, 1970.

[20] *Ensayos...*, pág. 348.

[21] *Ibíd.*, págs. 363, 382-383, corrigiendo ligeramente la traducción. *Vid.* las ilustraciones de Holenstein, págs. 101-106.

[22] *Ensayos...*, págs. 350-351.

[23] *Ibíd.*, pág. 353.

«la indagación lingüística de la poesía no puede limitarse a la función poética»[24].

La literariedad de un discurso consiste en una ordenación y composición total del mismo mediante el principio de la recurrencia, a saber: «La función poética proyecta el principio de la equivalencia ['(de) semejanza'] del eje de selección al eje de combinación. La equivalencia pasa a ser un recurso constitutivo de la secuencia.» Este principio o artificio compositivo da lugar al carácter «connotativo» de la obra, y provoca con ello la satisfacción psicológico-estética «de lo inesperado que surge de lo esperado»[25].

La función poética —pues— se manifiesta en el texto literario por la proyección del principio ecuacional en la secuencia, y así se reiteran la figura fónica, etc.[26]. El texto es también asiento de estupendas (en el sentido etimológico de esta palabra) figuras gramaticales[27], y el objeto de experimentación del tiempo de la fluencia lingüística:

> Sólo en poesía, con su reiteración regular de unidades equivalentes, se experimenta el tiempo de la fluencia lingüística[28].

De resultas de la propia naturaleza del discurso artístico deriva su carácter acabado, su intangibilidad e inmutabilidad. Jakobson insinúa que este rasgo diferencia a literatura y folklore, ya que en folklore cada realización u objetivación de un texto supone el acto de «habla» concreto respecto de una «lengua» potencial y extrapersonal[29].

Los escritos «El lenguaje común de antropólogos y lingüistas» (1952) así como «Lingüística y poética» (1958), suponen (interpretamos) por parte de nuestro autor dos sucesivas respuestas a una necesidad enunciada el primero de esos años por Claude Lévi-Strauss: la de dotar de contenido empírico fuerte a las descripciones lingüísticas, o sea, la de atender a los diversos registros del seno de una comunidad idiomática y a su configuración elocutiva. Estas respuestas, y sus derivaciones, constituyen —a su vez— una parte relevante de lo que viene siendo la lingüística contemporánea[30].

II. El estilo —decíamos— se produce por una particular modalidad de composición y elocutiva. Vamos a ver algunos de esos artificios en un texto de Unamuno especialmente ilustrativo acerca de la naturaleza «formal» de la literatura, ya que parece constar de materiales «poco poéticos». Se trata de los octosílabos *Toponimia Hispánica:*

Ávila, Málaga, Cáceres,
Játiva, Mérida, Córdoba,
Ciudad Rodrigo, Sepúlveda,
Úbeda, Arévalo, Frómista,
Zumárraga, Salamanca,
Turégano, Zaragoza,
Lérida, Zamarramala,
Arramendiaga, Zamora.
Sois nombres de cuerpo entero,

[24] *Ibíd.*, págs. 358-359.

[25] *Ibíd.*, págs. 360, 370, 382, 394. Comp. Lázaro, *Estudios...*, págs. 44-48; 54-58; 63-73; Holenstein, págs. 192-194; C. Guillén, «Sobre el objeto del cambio literario», *Analecta Malacitana*, I, 1978, págs. 255-291: pág. 274: Enkvist, *loc. cit.* pág. 46: «El estilo de un texto es un conglemerado de las probabilidades contextuales de sus elementos lingüísticos.»

[26] *Ibíd.*, pág. 363.

[27] *Ibíd.*, págs. 389-390.

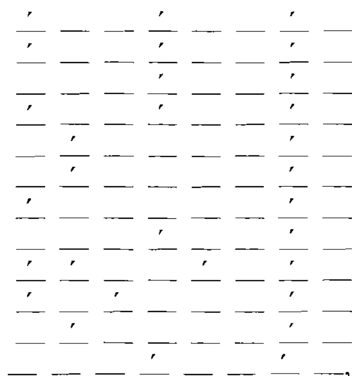
[28] *Ibíd.*, pág. 361.

[29] *Questions...*, págs. 59-72. Cfr. Buxó, *op. cit.*, págs. 49-67; F. Abad, «Menéndez Pidal y la Geografía folklórica», *Castilla* (Valladolid), I, 1980, págs. 11-14; F. Lázaro Carreter, *Estudios de Lingüística*, Barcelona, 1980, págs. 149-171; 207-232.

[30] *Vid.* R. Jakobson, *Nuevos ensayos de lingüística general*, México, 1976, págs. 11-82: «Relaciones entre la ciencia del lenguaje y las otras ciencias.»

libres, propios, los de nómina,
el tuétano intraductible
de nuestra lengua española[31].

El principio de la repetitividad o recurrencia opera, al menos, en varios de los componentes del tejido idiomático. Siendo el esquema acentual.



se observa que sólo concurren —repitiéndose— tres modelos de periodo rítmico interior ('parte del verso comprendida desde la sílaba que recibe el primer apoyo hasta la que precede al último'), a saber:

Entre la primera y la sexta sílabas (vv. 1, 2, 4, 7, 9, 10).
Entre la segunda y la sexta sílabas (vv. 5, 6, 11).
Entre la cuarta y la sexta sílabas (vv. 3, 8, 12)[32].

[31] Aparecen en M. de Unamuno, *Obras Completas, VI, Poesía*, Madrid, 1969, pág. 1036, publicados por Manuel García Blanco, y así mismo en la selección de este editor *Poemas de los pueblos de España*, Salamanca, 1961, pág. 128.

[32] Comp.: «El modelo de verso determina los rasgos invariantes de los ejemplos de verso y establece los límites de sus variaciones» (*Ensayos...*, pág. 371.).

La rima asonante en los versos pares configura también un esquema calculado:

a e
o a
u a
o a
a a
o a
a a
o a
e o
o a
i e
o a

Sintácticamente, todo el texto se reduce a un verbo atributivo (*sois*) cuyo sujeto es múltiple (*Ávila, Málaga,... Zamora*), más dos predicados nominales cuyo núcleo son las palabras *nombres* (v. 9) y *tuétano* (v. 11). Los topónimos que hacen de sujeto oracional ocupan todo el primer bloque poemático de ocho versos; justamente el atributivo *sois* se halla en el gozne o eje con el segundo bloque del poema, de la mitad (cuatro) de versos, dedicados a cada uno de los predicados nominales dos a dos. A su vez, los cuatro calificativos que acompañan al sustantivo *nombres* se ordenan calculadamente según su carácter perifrástico / sintético / sintético / perifrástico (*de cuerpo entero, libres, propios, los de nómina*), y reciben en ellos mismos el realce del acento rítmico de sílaba impar, por hallarse en sílaba impar el axis rítmico:

			de	cuer	po‿en	te	ro
li	bres	pro	pios	los	de	nó	mina

Además, pues, de varias distribuciones calculadas (la distribución global de la masa poemática, la acentuación y el orden de categorías en los versos 9 y 10) estamos ante distintas recurrencias: se repiten sucesivos elementos categoriales hasta constituir el sujeto; el predicado nominal; el carácter perifrástico y sintético de los calificativos del primero de los predicados.

Por último, el texto posee una gran proyección y repetición de sonidos; algunas de las recurrencias más notables son estas (que señalamos con mayúsculas o subrayado, escribiendo todo lo demás en minúsculas):

AvI*lA*, má*la*ga, các ERes,
jAtIvA, mERIdA, córdoba,
ciudad rodrigo, sepUlVEDA,
UBEDA, arévalo, frómista,
zuM*A*RR*A*g*a*, s*a*l*a*m*a*nc*a*,
turégano, Z*A*r*a*goZ*A*,
lérida, Z*A*M*A*RR*A*M*a*l*a*,
*A*RR*A*Mendi*aga*, Z*A*Mor*a*.
SOIs nomBRES de cuERpO entERO,
liBRES, propIOS, lOS de nómina,
el *t*ué*t*ano in*tra*duc*t*ible
de·nues*tra* lengua española.

III. El esbozo de análisis de un segundo ejemplo de Unamuno (*Paz en la guerra*)[33] puede ser también ilustrativo. El título viene a encerrar el contenido último denotado: paz en la guerra, esto es, brío, trabajo para luchar contra la ignorancia humana y por el progreso, el bien y la verdad. El texto todo contrapone lo superficial de las guerras a lo más hondo de la vida ordinaria, apostando por ella en cuanto fuente de verdad y de progreso. Así, reiterada o isotópicamente, estos motivos entretejen toda la narración, y la encabezan con el título.

[33] *Obras Completas*, II, *Novelas*, Madrid, 1967, págs. 87-301.

He aquí cómo se expresa, con variaciones, la idea de intrahistoria:

> Seguía en tanto la vida ordinaria, tejiendo en su lento telar su infinita trama (pág. 199).

> Bailaban unos y pululaban pobres de puerta en puerta, mientras la vida profunda tejía en su lento telar la infinita trama de los sucesos que caen en el olvido (pág. 201).

Frente a la vida profunda, «el superficial enredo de la guerra» (pág. 205):

> Todo lo de la prensa era mero noticierismo, fatigoso granel de noticias sueltas, pura historia cuando más (pág. 264).

Unamuno apuesta no por la guerra superficial que proviene de la ignorancia humana, sino por la paz ordinaria matriz de todo progreso. Estos motivos aparecen ya en el título de la narración (que aboga por la guerra contra las guerras salida de la paz), la entretejen repitiéndose isotópicamente a lo largo de ella y cobran sentido coherente en los últimos párrafos del texto:

> Levántase y empieza a escalar la montaña [...] En los repliegues verdes, una muchedumbre dispersa vive en serio, sin buscar a la vida quintaesencia, desinteresadamente; madréporas sociales que levantan el basamento de la cultura humana [...] ¡Guerra a la guerra; mas siempre guerra! [...] Allí arriba, la contemplación serena le da resignación trascendente y eterna, madre de la irresignación temporal, del no contentarse jamás aquí abajo, del pedir siempre mayor salario, y baja decidido a provocar en los demás el descontento, primer motor de todo progreso y de todo bien. En el seno de la paz verdadera y honda es donde sólo se comprende y justifica la

guerra; es donde se hacen sagrados votos de guerrear por la verdad, único consuelo eterno; es donde se propone reducir a santo trabajo la guerra (págs. 298-301)[34].

Así, pues, la isotopía central de guerra en la paz enmarca toda la narración —como aquí hemos visto en unos pocos de los casos—, haciendo de ella un texto coherente y trabado.

IV. Las Actas de la Conferencia de Indiana en las que apareció el texto de Jakobson que se imprime seguidamente ya han sido citadas. De la restante bibliografía, glosamos estas entradas:

Abad, F., *Sociolingüística y Poética*, Zaragoza, 1981.
Sus capítulos segundo y tercero recogen y enmarcan las posturas de Jakobson respecto de la Poética y la Lingüística como saberes empíricamente motivados.

Buxó, J. P., *Introducción a la poética de Roman Jakobson*, México, 1978.

Conjunto de cuatro artículos en los que se exponen y glosan algunas de las ideas teórico-lingüísticas y literarias de nuestro autor.

Holenstein, E., *Jakobson*, París, 1974.
Exposición y cronología interna de las ideas más generales del pensamiento de Jakobson, e interpretación de éste como «estructuralismo fenomenológico». Trabajo muy útil.

Jakobson, R., *Fundamentos del lenguaje*, Madrid, 1967.
Sus págs. 69-102 presentan y describen temas técnicos acerca de la estructura del lenguaje y de sus trastornos a cuya luz creemos se entenderían mejor algunos problemas de poética.

Jakobson, R., *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, 1975; *Nuevos ensayos de lingüística general*, México, 1976.
Conjunto necesario de escritos, de importancia muchas veces para entender la raigambre y el significado exacto del pensamiento jakobsoniano.

Jakobson, R., *Questions de poétique*, París, 1973.
Otro volumen imprescindible, capital tanto en la trayectoria de su autor como en la marcha de la Lingüística y de la ciencia literaria contemporánea.

Lázaro Carreter, F., *Estudios de Poética*, Madrid, 1976; *Estudios de Lingüística*, Barcelona, 1980.
Noticia, glosa y desarrollos propios a partir de un duradero acercamiento a Jakobson. Claridad expositiva notoria.

Lévi-Strauss, C., *Antropología estructural*, Buenos Aires, 1969².
El espíritu general del libro refleja bien los problemas epistemológicos a los que toda la obra de madurez de Jakobson ha ido tratando de dar respuesta.

Levin, S. R., *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid, 1974.
Enunciado —en el marco de ideas de Jakobson— de la ley estructural que caracteriza a la poesía: formas equivalentes aparecen en posiciones equivalentes.

[34] Comp. R. Pérez de la Dehesa, *Política y sociedad en el primer Unamuno. 1894-1904*, Madrid, 1966, pág. 173: «En las últimas páginas de este libro está reflejado el proceso espiritual que llevó a su autor a la propaganda política activa, como en el drama *La esfinge* están reflejadas las causas de su separación del socialismo.»

Lingüística y Poética

Por fortuna, las conferencias eruditas y las políticas no tienen nada en común. El éxito de una convención política depende del acuerdo general de la mayoría o de la totalidad de sus participantes. El empleo de votos y vetos, sin embargo, es ajeno a la discusión erudita en la que el desacuerdo suele resultar más productivo, porque revela antinomias y tensiones dentro del campo que se debate reclamando nuevas investigaciones. Las actividades exploratorias en la Antártida, más que las conferencias políticas, presentan una analogía con las reuniones eruditas: expertos internacionales en diversas disciplinas intentan trazar el mapa de una región desconocida y descubrir dónde se hallan los máximos obstáculos para el explorador, los picos irremontables y los precipicios. Esta planificación parece haber sido la primordial tarea de nuestra conferencia y, a tal respecto, el trabajo ha tenido bastante éxito. ¿Es que no nos hemos dado cuenta de cuáles son los problemas más cruciales y cuáles los de mayor controversia? ¿Es que no hemos aprendido también a poner en marcha nuestros códigos, qué términos exponer o incluso evitar para impedir malentendidos con los que usan una jerga departamental diferente? Creo que para la mayoría de los miembros de esta conferencia, si no para todos, tales preguntas están algo más claras hoy que hace tres días.'

Se me ha pedido que haga unos comentarios resumiendo la relación que hay entre la poética y la lingüística. En primer lugar, aquélla se ocupa de responder

a la pregunta: *¿Qué hace que un mensaje verbal sea una obra de arte?* El objeto principal de la poética es la diferencia específica del arte verbal con respecto a otras artes y a otros tipos de conducta verbal; por eso está destinada a ocupar un puesto preeminente dentro de los estudios literarios.

La poética trata de problemas de estructura verbal, así como a la estructura pictórica le concierne el análisis de la pintura. Puesto que la lingüística es la ciencia que engloba a toda la estructura verbal, se puede considerar a la poética como parte integrante de aquélla.

Los argumentos en contra de tal afirmación deben ser discutidos a fondo. Es evidente que muchos de los recursos estudiados por la poética no se limitan al arte verbal. Podemos referirnos a la posibilidad de trasladar *Cumbres borrascosas* a la pantalla; las leyendas medievales, a frescos y miniaturas, o *La Siesta de un Fauno*, a la música, al ballet y al arte gráfico. Por muy absurda que parezca la idea de hacer la *Ilíada* y la *Odisea* en dibujos animados, ciertos rasgos estructurales del argumento se conservarán a pesar de la desaparición de su forma verbal. La cuestión de que las ilustraciones de Blake a la *Divina Comedia* sean o no adecuadas es prueba de que las diferentes artes son susceptibles de comparación. Los problemas del barroco o de cualquier otro estilo histórico traspasan el marco de un solo arte. Cuando se maneja la metáfora surrealista, no podemos pasar por alto las pinturas de Max Ernst o las películas *Un perro andaluz* y *La Edad de Oro*, de Luis Buñuel. En resumen, muchos rasgos poéticos forman parte, no sólo de la ciencia del lenguaje, sino también de toda la teoría de los signos; es decir, de la semiótica general. No obstante, esta afirmación es válida para el arte verbal y para todas las variantes de la lengua, puesto que ésta comparte muchas propiedades con cualquier otro sistema de signos, e incluso con todos ellos (rasgos pansemióticos).

Del mismo modo, una segunda objeción no contiene nada específico para la literatura: la cuestión de las relaciones entre la palabra y el mundo no concierne en exclusiva al arte verbal, sino, de hecho, a todo tipo de discurso. Es probable que la lingüística explore todos los posibles problemas que se produzcan en la relación existente entre el discurso y el «universo del discurso»: qué parte de éste está verbalizada por una determinada oración y cómo lo está. Los valores de verdad, hasta el punto en que son —como dirían los lógicos— «entidades extralingüísticas», exceden, naturalmente, los límites de la poética y de la lingüística en general.

A veces oímos decir que la poética, a diferencia de la lingüística, tiene que ver con la valoración. Esta separación mutua de los dos campos se basa en una interpretación, actual pero errónea, del contraste entre la estructura de la poesía y otros tipos de estructura verbal: se dice que estos factores son opuestos, por su naturaleza «casual» y fortuita, al carácter «no casual» e intencional del lenguaje poético. En realidad, cualquier conducta verbal tiene un propósito, pero los objetivos son diferentes y la conformidad de los medios usados para obtener el efecto deseado, es un problema que no dejará de preocupar a los que intenten profundizar en las diversas clases de comunicación verbal. Hay una correspondencia cercana, mucho más de lo que los críticos creen, entre la cuestión de los fenómenos lingüísticos que se extienden en espacio y en tiempo y la extensión espacial y temporal de modelos literarios. Incluso una expansión tan discontinua como la recuperación de poetas desdeñados u olvidados —por ejemplo, el descubrimiento póstumo y la subsiguiente canonización de Gerald Manley Hopkins (m. 1889), la fama tardía de Lautréamont (m. 1870) entre los poetas surrealistas y la sobresaliente influencia del hasta ahora ignorado Cyprian Norwid (m. 1883) en la poesía polaca moderna— encuentra un paralelo en la historia de las lenguas establecidas que son propensas a revivir modelos anticuados, a veces olvidados hace mucho tiempo, como fue el caso

del checo literario que, hacia principios del siglo XIX, tendía a modelos del siglo XVI.

Por desgracia, la confusión del término «estudios literarios» con el de «crítica» tienta al estudioso de literatura a reemplazar la descripción de los valores intrínsecos de una obra literaria, por un veredicto subjetivo y censor. La etiqueta «crítico literario» aplicada a un investigador de la literatura, es tan errónea como lo sería la de «crítico gramatical o léxico» aplicada a un lingüista. La investigación sintáctica y morfológica no puede ser suplantada por una gramática normativa, del mismo modo que ningún manifiesto puede actuar como sustituto de un análisis objetivo y erudito del arte verbal, a base de imponer clandestinamente los propios gustos y opiniones de un crítico sobre la literatura creativa. Esta afirmación no debe confundirse con el principio quietista del *laissez faire*: cualquier cultura verbal incluye esfuerzos normativos, programación y planificación. Sin embargo, ¿por qué se hace una marcada distinción entre la lingüística pura y la aplicada, o entre la fonética y la ortología, y no entre los estudios literarios y la crítica?

Los estudios literarios, con la poética al frente, consisten —al igual que la lingüística— en dos grupos de problemas: sincrónicos y diacrónicos. La descripción sincrónica considera, no sólo la producción literaria en cualquiera de sus niveles, sino también aquella parte de la tradición que ha permanecido viva o ha sido revivida durante una determinada etapa. Así, por ejemplo, Shakespeare por una parte y Donne, Marvell, Keats y Emily Dickinson por otra, tienen presencia viva en el actual mundo poético inglés, mientras que las obras de James Thomson y de Longfellow, por ahora, no pertenecen a valores artísticos viables. La selección de los clásicos y su reinterpretación por una tendencia nueva es un problema fundamental que se plantea a los estudios literarios sincrónicos. La poética sincrónica, al igual que la estilística sincrónica, no debe confundirse con la estática; cualquier fase discrimina entre las formas más conservadoras y las más innovadoras y cualquier etapa contemporánea es experimentada en su dinámica temporal, y por otra parte, el acercamiento histórico, tanto en la poética como en la lingüística, se preocupa de cambios y también de factores continuos, permanentes y estáticos. Una amplísima poética histórica o historia del lenguaje es una superestructura susceptible de basarse en una serie de descripciones sincrónicas sucesivas.

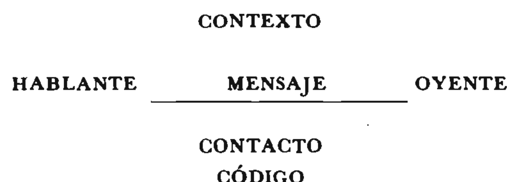
La insistencia en mantener la poética separada de la lingüística está justificada sólo cuando el campo de esta última aparece restringido de una forma abusiva; por ejemplo, cuando la frase está considerada por algunos lingüistas como una construcción sumamente idónea para analizar, cuando el alcance de la lingüística está limitado a la gramática o, en exclusiva, a cuestiones no semánticas de forma externa, o bien a la existencia de recursos significativos que no hagan referencia o variaciones libres. Voegelin ha señalado con toda claridad los dos problemas relacionados más importantes con los que se enfrenta la lingüística estructural; a saber: una revisión de «la hipótesis monolítica del lenguaje» y una preocupación por «la interdependencia de estructuras diversas dentro de una lengua». Sin duda, para cualquier comunidad hablante, para cualquier orador existe una unidad de lenguaje, pero este código total representa, a su vez, un sistema de subcódigos conectados entre sí; cada lengua abarca varios patrones concurrentes, que se caracterizan por desempeñar una función diferente cada uno.

Es obvio que debemos estar de acuerdo con Sapir en que, en general, «lo que predomina en el lenguaje es la formación de las ideas...»[1], pero esta supremacía no autoriza a la lingüística a descuidar los «factores secundarios». Los elementos emotivos del habla que —como Joos está dispuesto a creer, no pueden describirse «con

[1] Sapir, E., *Language*, Nueva Nork, 1921.

un número finito de categorías absolutas»—, son clasificados por él «como elementos no lingüísticos del mundo real». De ahí que «para nosotros sean fenómenos vagos, proteicos y fluctuantes», concluye Joos, «que rehusamos tolerar en nuestra ciencia»[2]. Joos es un verdadero experto en experimentos de reducción, y uno de ellos está representado por el énfasis que pone en exigir una «expulsión» de los elementos emotivos de «la ciencia del lenguaje» —*reductio ad absurdum*.

El lenguaje debe ser investigado en toda la gama de sus funciones. Antes de discutir la parte poética, debemos definir el lugar que ocupa dentro de las otras funciones. Un esbozo de ellas requiere un examen conciso de los factores que entran a formar parte de cualquier hecho del habla, de cualquier acto de comunicación verbal. El HABLANTE envía un MENSAJE al OYENTE. Para que sea operativo, ese mensaje requiere un CONTEXTO al que referirse («referente», según una nomenclatura más ambigua), susceptible de ser captado por el oyente y con capacidad verbal o de ser verbalizado; un CÓDIGO común a hablante y oyente, si no total, al menos parcialmente (o lo que es lo mismo, un codificador y un descifrador del mensaje); y, por último, un CONTACTO, un canal de transmisión y una conexión psicológica entre hablante y oyente, que permita a ambos entrar y permanecer en comunicación. Todos estos factores involucrados en la comunicación verbal de una manera inalienable pueden ser esquematizados de la siguiente forma:



[2] Joos, M., «Description of language design», en *Journal of the Acoustical Society of America*, 22, (1950), págs. 701-708.

Cada uno de esos seis elementos determina una función diferente del lenguaje. Aunque distinguimos seis de sus aspectos básicos, apenas podríamos encontrar mensajes verbales que realizasen un cometido único. La diversidad no se encuentra en el monopolio de una de estas funciones varias, sino en un orden jerárquico diferente. La estructura verbal del mensaje depende, básicamente, de la función predominante. Pero, aun cuando una tendencia hacia el referente *(Einstellung)*, una orientación hacia el CONTEXTO —en resumen, la función llamada REFERENCIAL, «denotativa», «cognoscitiva»— es la tarea primordial de numerosos mensajes, la participación accesoria de las demás funciones de tales mensajes debe ser tenida en cuenta por el lingüista observador.

La denominada función EMOTIVA o «expresiva», enfocada hacia el HABLANTE, aspira a una expresión directa de la actitud de éste hacia lo que está diciendo. Esto tiende a producir la impresión de una cierta emoción, ya sea verdadera o fingida; por tanto, el término «emotivo» lanzado y defendido por Marty[3], ha demostrado ser preferible al de «emocional». El estrato puramente emotivo de una lengua está representado por las interjecciones, que difieren de los medios de un lenguaje referente por su patrón sonoro (secuencias de sonido peculiares o incluso de sonidos que en otra parte resultarían poco usuales) y por su papel sintáctico (no son componentes, sino equivalentes de oraciones). «*¡Bah! ¡Bah!*, dijo Mc Guinty»: la expresión completa del personaje de Conan Doyle consiste en dos chasquidos. La función emotiva, puesta de manifiesto en las interjecciones sazona, hasta cierto punto, todas nuestras locuciones en su nivel fónico, gramatical y léxico. Si analizamos el lenguaje desde el punto de vista de la información que contiene, no podemos restringir la noción de información al aspecto cognoscitivo. Un

[3] Marty, A., *Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie*, vol. I, Halle, 1908.

hombre que haga uso de rasgos expresivos para indicar su actitud irónica o colérica, transmite una información ostensible, y es evidente que esta conducta verbal no puede ser equiparada a actitudes no semióticas o nutritivas, como puede ser «comerse un pomelo» (para seguir el símil de Chatman). La diferencia entre [big] 'grande' y la prolongación enfática de la vocal [bi:g] es convencional; supone un rasgo lingüístico cifrado, como la diferencia entre las vocales breves y largas de los términos checos [vi], 'tu', y [vi], 'sabe', pero en este par la información diferencial es fonológica y en el anterior emotiva. Mientras estemos interesados en invariantes fonológicas, las vocales inglesas /i/ e /i:/ se presentan como simples variantes de uno y el mismo fonema; pero si lo que nos preocupa son las unidades emotivas, la relación entre invariante y variante se revierte: la longitud y brevedad son invariantes ejecutadas por fonemas variables. La conjetura de Saporta de que la diferencia emotiva es un rasgo no lingüístico «atribuible a la transmisión del mensaje y no a él», reduce, de un modo arbitrario, su capacidad informativa.

Un antiguo actor del Teatro de Moscú de Stanislavski, me dijo cómo en una audición el famoso director le pidió que formara cuarenta mensajes diferentes de la frase *Segodnja vecerom* ('esta tarde'), a base de diversificar su matiz expresivo. Hizo una lista de unas cuarenta situaciones emotivas, luego emitió esta frase, de acuerdo con cada una de esas situaciones que su auditorio tenía que reconocer sólo a partir de los cambios sonoros de dos palabras iguales. Se le pidió a este actor que repitiese la prueba de Stanislavski para nuestro trabajo de investigación sobre la descripción y el análisis del ruso clásico (bajo los auspicios de la Fundación Rockfeller). Anotó unas cincuenta situaciones que encuadraban la misma frase elíptica, y sacó de ella los cincuenta mensajes correspondientes para grabarlos en cinta magnetofónica. La mayoría de ellos fueron descifrados circunstancial y correctamente por oyentes moscovitas. Quisiera añadir que todas estas señales emotivas se prestan a análisis lingüísticos con gran facilidad.

Orientada hacia el OYENTE, la función CONATIVA encuentra su más pura expresión gramatical en el vocativo y el imperativo, que desde el punto de vista sintáctico, morfológico y, a menudo incluso, fonológico, se desvían de otras categorías nominales y verbales. Las oraciones de imperativo difieren, de manera fundamental, de las enunciativas en que éstas están expuestas a una prueba de verdad. Cuando Nano (en la obra de O'Neill titulada *La Fuente)*, «con un tono agresivo de mandanto», dice «¡Bebe!», en este imperativo no cabe hacerse la pregunta «¿es cierto o no?», que, sin embargo, sí es posible en frases como «bebió», «beberá» y «bebería». En contraste con las oraciones de imperativo, las enunciativas se pueden convertir en interrogativas: «¿bebió?», «¿beberá?», «¿bebería?»

El modelo tradicional del lenguaje, tal y como Bühler lo explicó[4], se reducía a esas tres funciones (emotiva, conativa y referencial), y los tres ángulos de este modelo (la primera persona del hablante, la segunda del oyente y la «tercera», propiamente dicha, es decir, alguien o algo ya mencionado). Hay muchas posibilidades de que ciertas funciones verbales adicionales se puedan deducir de este ejemplo triádico. De esta forma, la función mágica y de conjuto consta, en su mayor parte, de alguna conversación con una «tercera persona», ausente o inanimada, con un oyente de un mensaje conativo. «¡Que se seque este orzuelo, *tfu*, *tfu*, *tfu*, *tfu*» (hechizo lituano)[5].

«¡Agua, río majestuoso, amanecer! Enviad el dolor más allá del mar azul, al fondo del mar, como una piedra

[4] Bühler, K., «Die Axiomatik der Sprachwissenschaft», en *Kant-Studien*, 38, Berlín, 1933, págs. 19-20.

[5] Mansikka, V. T., «Litauische Zaubersprüche», en *Folklore Fellows communications*, 87, (1929), pág. 69.

gris que nunca pudiese salir de allí; que el dolor no sea nunca una carga en el ánimo de un siervo de Dios, que sea expulsado y desaparezca» (conjuro del Norte de Rusia[6]: «Sol, detente sobre Gabaón; y tú, luna, sobre el valle de Ayalón; y el sol se detuvo, y se paró la luna...» (Josué 10.12). No obstante, observamos tres nuevos factores constitutivos de la comunicación verbal y tres funciones del lenguaje correspondientes.

Existen mensajes cuya función primordial es establecer, prolongar o interrumpir la comunicación, para comprobar si el canal funciona («Oiga, ¿me oye?»), para atraer o confirmar la atención continua del interlocutor («¿Me escucha?», o según la dicción shakespeariana «¡Préstame oídos!» —y al otro lado del hilo «¡Ajá!»)—. Este CONTACTO, o función FÁTICA —para utilizar el término de Malinowski[7]—, se puede desplegar utilizando un profuso intercambio de fórmulas ritualizadas por diálogos completos, con el simple propósito de prolongar la comunicación. Dorothy Parker captó estos elocuentes ejemplos: «'Bueno', dijo el joven. 'Bueno', dijo ella. 'Bueno, aquí estamos', dijo él. 'Aquí estamos, ¿verdad?', dijo ella. 'Yo diría que sí', dijo él, '¡sí señor! aquí estamos'. 'Bueno', dijo ella. 'Bueno, bueno', dijo él.» El esfuerzo para empezar y mantener una comunicación es típico de las aves cantoras; así que la función fática del lenguaje es la única que comparten con los seres humanos. También es la primera función verbal que adquieren los niños; están dispuestos a comunicarse antes de estar capacitados para enviar y recibir información que se lo permita.

La lógica moderna distingue entre dos niveles de lenguaje: «lenguaje de objetos» y «metalenguaje». Pero éste

[6] Rybnikov, P. N., *Pesni*, vol. III, Moscú, 1910, pág. 217 y s.

[7] Malinowski, B., «The problem of meaning in primitive languages», en *The meaning of meaning*, de C. K. Ogden y I. A. Richards, Nueva York y Londres, 9.ª ed., 1953, págs. 296-336.

no sólo constituye un instrumento científico necesario para lógicos y lingüistas, sino que también juega un papel importante en el lenguaje que utilizamos cada día. Al igual que el Jourdain de Molière que utilizaba la prosa sin conocerla, nosotros practicamos el metalenguaje sin darnos cuenta del carácter metalingüístico de nuestras operaciones. Siempre que el hablante y/o el oyente necesitan comprobar si emplean el mismo código, el habla fija la atención en el CÓDIGO: representa una función METALINGÜÍSTICA (por ejemplo, la de glosar). «No le comprendo ¿qué quiere decir?», interroga el oyente, o en la dicción de Shakespeare: «¿Qué fue lo que dijisteis?» Y el hablante, anticipándose a tales cuestiones, pregunta: «¿Sabes lo que quiero decir?» Imagínense un diálogo tan exasperante como éste: «Le dieron calabazas al *sophomore*.» «Pero, ¿qué quiere decir 'dar calabazas'?» «Es lo mismo que 'catear'.» «¿Y 'catear'?» «Significa 'suspender en un examen'.» «Y ¿qué es un 'sophomore'», persiste el que interroga, ajeno por completo al vocabulario escolar. «Se les llama así a los *estudiantes de segundo año*.» Todas estas oraciones ecuacionales sólo contienen información sobre el código léxico del español y su función es estrictamente metalingüística. Cualquier proceso del aprendizaje de una lengua, en especial la adquisición del niño de la lengua materna hace un amplio uso de tales funciones, y la afasia puede ser descrita como la pérdida de la capacidad para llevar a cabo operaciones metalingüísticas.

Hemos sacado a colación los seis factores involucrados en la comunicación verbal, excepto el propio mensaje. La tendencia hacia el MENSAJE como tal *(Einstellung)*, es la función POÉTICA, que no puede estudiarse con efectividad si se la aparta de los problemas generales del lenguaje o, por otra parte, el análisis de éste requiere una consideración profunda de su función poética. Cualquier intento encaminado a reducirla a poesía o viceversa, constituiría una forma engañosa de simplificar las cosas

al máximo. Esta función no es la única que posee el arte verbal, pero sí es la más sobresaliente y determinante, mientras que en el resto de las actividades verbales actúa como constitutivo subsidiario y accesorio. También sirve para profundizar la dicotomía fundamental de signos y objetos, a base de promover la cualidad evidente de aquéllos. De aquí que, al tratar de la función poética, la lingüística no puede autolimitarse al campo de la poesía.

«¿Por qué dices siempre *Juana y Margarita* y no *Margarita y Juana?* ¿Prefieres a Juana antes que a su hermana gemela?» «En absoluto; lo que pasa es que resulta más suave.» En una secuencia de dos nombres coordinados y mientras no interfieran problemas de categoría, el hecho de que preceda el nombre más corto conviene más al hablante, le resulta indiferente y constituye un mensaje mejor organizado.

Una chica tenía la costumbre de hablar del «horrible Harry». «¿Por qué horrible?» «Porque le detesto.» «Pero, ¿por qué no *desagradable*, *terrible*, *horroroso* o *repugnante?*» «No sé por qué, pero *horrible* le cuadra mejor.» Sin darse cuenta, se estaba aferrando al recurso poético de la paronomasia.

El lema político «I like Ike» * [ay layk ayk], está estructurado de manera sucinta y consiste en tres monosílabos y tres diptongos /ay/, cada uno de los cuales está seguido, de forma simétrica, por un fonema consonántico /..l..k..k/. La composición de las tres palabras presenta una variación: no existen fonemas consonánticos en la primera palabra, hay dos en la segunda rodeando al diptongo, y una consonante final en la tercera. Hymes percibió un núcleo dominante similar /ay/ en algunos de los sonetos de Keats. En esta fórmula trisilábica, «like» y «Ike» riman, «Ike» rima con «like» y además está totalmente incluida en ésta (rima en eco), /layk/—/ayk/; constituye la imagen paronomástica de una sensación que envuelve totalmente a su objeto. También presentan una aliteración, y /ay/ está incluida en las otras dos /ayk/; es la imagen paronomástica del sujeto amoroso envuelta por el objeto amado. La función secundaria de esta llamativa frase electoral refuerza su impacto y eficacia.

Como hemos dicho, el estudio lingüístico de la función poética debe sobrepasar los límites de la poesía, y, por otra parte, el análisis lingüístico de ésta no puede limitarse a aquélla. Las características de los diversos géneros poéticos implican una participación escalonada diferente por parte de las otras funciones verbales, junto con la función poética dominante. La épica, que se concreta a la tercera persona, involucra de manera firme al aspecto referencial del lenguaje; la lírica, orientada hacia la primera persona, está íntimamente ligada a la función emotiva. Sin embargo, la poesía de la segunda persona está imbuida de la función conativa y es, o apelativa o exhortativa, según que la primera persona esté subordinada a la segunda, o a la inversa.

Ahora que ya está más o menos completa nuestra precipitada descripción de las seis funciones básicas de la comunicación verbal, podemos acabar nuestro esquema de factores fundamentales con el correspondiente compendio de las funciones:

REFERENCIAL

EMOTIVA POÉTICA CONATIVA

FÁTICA

METALINGÜÍSTICA

¿En qué consiste el criterio lingüístico empírico de la función poética? En concreto, ¿cuál es el rasgo inherente indispensable de cualquier fragmento poético? Para con-

* «Me gusta Ike». 'Ike' es el diminutivo con que se conocía al presidente Eisenhower. [*N. del T.*]

testar a esta pregunta es preciso recordar los dos modelos básicos que se utilizan en una conducta verbal: *la selección* y *la combinación*. Si el tema del mensaje es «child», 'niño', el hablante selecciona uno entre los nombres existentes, más o menos similares y, hasta cierto punto equivalentes, como niño, chico, jovencito o párvulo. Después, al comentar el tema, puede seleccionar uno de los verbos emparentados desde el punto de vista semántico, tales como: duerme, cabecea, dormita, sestea. Ambos términos elegidos se combinan dentro de la cadena de la lengua. La selección tiene lugar a base de una equivalencia, similitud, desigualdad, sinonimia y antonimia, mientras que la combinación, el entramado de la secuencia, se basa en la proximidad. *La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación.* La equivalencia se convierte en recurso constitutivo de la secuencia. En poesía una sílaba se equipara a cualquier otra de la misma secuencia; se supone que el acento de una palabra equivale al de otra como las inacentuadas equivalen a las átonas. La larga prosódica equivale a las largas y las breves a las breves. Lo mismo sucede con las fronteras de palabras y las pausas sintácticas. Las sílabas se convierten en unidades de medición y también las moras o los acentos.

Una objeción posible es que el metalenguaje también hace uso secuencial de unidades equivalentes, a base de combinar expresiones sinónimas dentro de una frase ecuacional: A = A *(«La yegua* es *la hembra del caballo»).* Sin embargo, la poesía y el metalenguaje son diametralmente opuestos entre sí; en éste la secuencia se usa para plantear una ecuación, mientras que en poesía la ecuación sirve para formar una secuencia.

En poesía, y hasta cierto punto en las manifestaciones latentes de la función poética, las secuencias delimitadas por fronteras de palabras llegan a ser mensurables, ya sean isócronas o graduales. «Juana y Margarita» nos

mostraron el principio poético de la gradación silábica, el mismo que hacia el fin de la épica folklórica servia se elevó a la categoría de ley obligatoria (cfr. [8]). La combinación «*innocent* by*stander*», 'espectador inocente' no se habría convertido en una frase muy trillada si no hubiese sido por sus dos palabras dactílicas. En la frase «*veni*, *vidi*, *vici*», la simetría de los tres verbos bisilábicos con idéntica consonante inicial e idéntica vocal final, añadieron esplendor al lacónico mensaje de César.

Medir las secuencias es un recurso que, fuera de la función poética, no encuentra aplicación en el lenguaje. Es exclusivamente en poesía con su habitual reiteración de unidades equivalentes, donde se experimenta el tiempo de la fluidez del habla; por decirlo así, un tiempo musical —para citar otro patrón semiótico—. Gerald Manley Hopkins, notable investigador de la ciencia del lenguaje poético, definió el verso como «un discurso que repite —total o parcialmente— el mismo número de sonidos» [9]. Pero a la pregunta que se formula Hopkins de «¿se puede llamar poesía a todo el verso?», es posible contestar de un modo rotundo, tan pronto como la función poética deja de ser confinada con arbitrariedad al dominio de la poesía. Los versos mnemotécnicos mencionados por Hopkins (como «treinta días tiene septiembre»), los anuncios rimados y cantados, las leyes medievales versificadas citadas por Lotz o, por último, los tratados científicos en sánscrito, escritos en verso y que en la tradición hindú se diferencian de la auténtica poesía *(kavya)*, —todos estos textos métricos hacen uso de la función poética, aunque sin designarle el determinante y forzado papel que desempeña en poesía—. De esta forma, el verso llega a rebasar

---

[8] Maretić, T., «Metrika narodnih naših pjesama», en *Rad Yugoslavenske Akademije*, 168, Zagreb, 1907, pág. 170.

[9] Hopkins, G. M., *The journals and papers*, ed. H. House, Londres, 1959.

los límites de la poesía, pero, al mismo tiempo, implica una función poética. Al parecer, ninguna cultura humana ignora el arte de versificar; en cambio existen muchos patrones culturales sin versos «aplicados», e incluso en esas culturas que los poseen puros y atribuidos, parecen ser un fenómeno secundario y, sin duda alguna, derivado. La adaptación de medios poéticos para algún propósito heterogéneo no oculta su esencia primaria, al igual que los elementos del lenguaje emotivo, cuando se aplican en poesía, todavía conservan su matiz emotivo. Un filibustero * puede recitar *Hiawatha* porque es largo; sin embargo, su cualidad de poético sigue siendo el intento primordial del propio texto. Es evidente que la existencia de anuncios versificados, musicales o pictóricos, no separa al verso o a la forma musical y pictórica del estudio de la poesía, la música y las bellas artes.

En resumidas cuentas, el análisis del verso es de la absoluta competencia de la poética, que puede definirse como aquella parte de la lingüística que trata de la función poética y la relación que tiene con las demás funciones del lenguaje. En su sentido más amplio, trata de la función poética y no sólo dentro de la poesía, ya que esta facultad aparece superpuesta sobre otras funciones en el lenguaje, sino también fuera de ella, donde se dan algunas otras que están por encima.

La «figura fónica» reiterativa que Hopkins señalaba como principio constitutivo del verso, puede ser especificada con más detalle. Esa figura siempre utiliza por lo menos un contraste binario con una prominencia relativamente alta o baja, activada por las diferentes secciones de la secuencia fonológica.

* Se llama así en Estados Unidos a los parlamentarios que para obstruir una moción prolongan su intervención en la tribuna por mucho tiempo. *Hiawatha* es el título de un célebre poema de Longfellow. [*N. del T.*]

Dentro de una sílaba, la parte nuclear más sobresaliente, la que constituye su punto culminante se opone a los fonemas no silábicos, marginales y menos prominentes. Cualquier sílaba contiene un fonema silábico y el intervalo entre dos sílabas consecutivas es realizado —en todas las lenguas y en algunas siempre— por fonemas marginales, no silábicos. En la llamada versificación silábica, el número de sílabas que aparecen en una cadena delimitada desde el punto de vista métrico, es una constante, mientras que la presencia de un fonema no silábico o de un grupo entre cada dos sílabas de una cadena métrica también lo es, pero sólo en aquellas lenguas en las que se dé aparición indispensable de elementos no silábicos entre los que sí lo son, incluso en aquellos sistemas poéticos en los que el hiato está prohibido. Otra manifestación de la tendencia hacia un modelo silábico uniforme es la de evitar sílabas cerradas al final del verso, como se observan, por ejemplo, en las canciones épicas servias. El verso silábico italiano muestra tendencia a tratar como una sola sílaba métrica a una secuencia de vocales unidas por fonemas consonánticos (cfr.[10], secciones VIII-IX).

En algunos patrones de versificación, la sílaba es la única constante para la medición de un verso, y un límite gramatical es la única línea de demarcación fija entre secuencias medidas, mientras que en otros modelos, las sílabas a su vez están divididas en otras más o menos destacadas, y/o se pueden distinguir dos niveles de límites gramaticales en su función métrica, fronteras de palabras y pausas sintácticas.

Excepto por la variedad del llamado verso libre, que se basa sólo en entonaciones conjugadas y en pausas, cualquier metro utiliza la sílaba como unidad de medida, al menos en ciertas secciones del verso. Así, en el verso puramente acentual («sprung rhythm» según el vocabu-

[10] Levi, A., «Della versificazione italiana», en *Archivum Romanicum*, 14, (1930), págs. 449-526.

lario de Hopkins *), el número de sílabas en el tiempo débil (que Hopkins llama «perezoso») puede variar, pero el tiempo fuerte (ictus) contiene siempre una sola sílaba.

En cualquier verso acentual, el contraste entre una prominencia más alta o más baja se consigue por medio de sílabas acentuadas frente a las átonas. La mayor parte de los patrones acentuales funcionan, con prioridad, por el contraste entre sílabas con acento léxico o sin él, pero algunas variedades tienen que ver con acentos sintácticos, de frase, aquellos que Wimsatt y Beardsley citan como «los acentos más importantes de las palabras principales» y que se oponen por su prominencia a las sílabas átonas.

En el verso cuatitativo («cronémico»), las sílabas largas y breves contrastan mutuamente como más o menos destacables. Este contraste se debe a núcleos silábicos, largos o breves desde el punto de vista fonológico. Pero en patrones métricos como los del griego antiguo y los del árabe —que equiparan la longitud «por posición» a la longitud «por naturaleza»—, la sílaba menor, que consiste en un fonema consonántico y una mora, se oponen a sílabas con un superávit (una segunda mora o una consonante cerrada), como las simples y menos sobresalientes por contraposición a las complejas y prominentes.

El debate aún permanece abierto, ya sea que, aparte de los versos cronémicos y acentuales, existe un tipo de versificación «tonémica» para aquellas lenguas en las que las diferencias de entonación silábica se utilizan para distinguir significados de palabras [11]. En la poesía clásica china [12] las sílabas que presentan modulaciones (en chino tsê, 'tonos desviados') se oponen a las no moduladas (*p'ing*, 'tonos de nivelación'); pero, a simple vista, un principio cronémico es la base de esta oposición, como sospechaba Polivanov [13] y fue interpretada con agudeza por Wang Li [14]; en la tradición métrica china, los tonos nivelados resultaron ser opuestos a los tonos desviados como las cumbres tonales largas de unas sílabas respecto a las cortas; así que el verso se basa en la oposición entre la longitud y la brevedad.

Joseph Greenberg me descubrió otra variedad de versificación tonémica —las adivinanzas del efik * basadas en los rasgos de nivel—. En el ejemplo citado por Simmons [15] la interrogación y la respuesta forman dos octosílabos con una distribución semejante de tonos silábicos *a*(ltos) y *b*(ajos); en cada hemistiquio, de las cuatro sílabas las tres últimas presentan un patrón tonémico idéntico: *baab/aaab/baab/aaab//*. Mientras que la versificación china aparece como una variedad peculiar del verso cuantitativo, el de los acertijos en efik está asociado con el verso acentual acostumbrado, por medio de una oposición de dos grados de prominencia (en fuerza o altura) del tono vocal. De ese modo, un sistema métrico de versificación puede estar basado únicamente en la oposición de cumbres y laderas silábicas (verso acentual), y en la relativa longitud de aquéllas o de sílabas enteras (verso cuantitativo).

* Se mide a base de pies que constan de una a cuatro sílabas, con un solo acento en la sílaba inicial. Se utiliza en el lenguaje común, en prosa y en múscia, pero sobre todo en las canciones infantiles. [*N. del T.*]

[11] Jakobson, R., *O češskom stixe preimuščestvenno v sopostavlenii s russkim* (=Sborniki po teorii poètičeskogo jazyka, 5), Berlín y Moscú, 1923.

[12] Bishop, J. L., «Prosodic elements in T'ang poetry», en *Indiana University conference on Oriental-Western literary relations*, Chapel Hill, 1955.

[13] Polivanov, E. D., «O metričeskom xaraktere kitajskogo stixoslozenija», en *Doklady Rossijskoj Akademii Nauk*, serija V (1924), páginas 156-158.

[14] Wang Li, *Han-yü shih-lü-hsüeh* (versificación en chino), Shanghai, 1958.

* Tribu nigeriana. Comunidad de pescadores descubierta en el siglo XVII. [*N. del T.*]

[15] Simmons, D. C., «Specimens of Efik folklore», en *Folk-lore*, 66, (1955), pág. 228.

En los manuales de literatura nos encontramos a veces con una prejuiciosa contraposición de silabismo, como un simple recuento mecánico de sílabas, con la animada pulsación del verso acentual. Pero si examinamos los metros binarios de la versificación estrictamente silábica, y al mismo tiempo acentual, observaremos dos sucesiones homogéneas de picos y valles ondulados. De esas dos curvas ondulatorias, la silábica lleva fonemas nucleares en la cima, mientras que los del fondo suelen ser marginales. Por regla general, la curva acentual superpuesta sobre la silábica hace alternar sílabas acentuadas y átonas en crestas y fondos respectivamente.

Por comparación con los metros ingleses, que ya hemos discutido con bastante amplitud, quiero llamar la atención sobre formas similares de los versos binarios rusos, que durante los últimos cincuenta años han sido objeto de investigaciones verdaderamente exhaustivas (de un modo concreto, véase [16]). La estructura del verso puede ser descrita con todo detalle e interpretada en términos de probabilidades encadenadas. Además de la ineludible frontera de palabras entre cada verso (lo cual persiste en toda la métrica rusa), en el patrón clásico del verso silábico acentual ruso («silabo-tónico» en la nomenclatura indígena) observamos las constantes siguientes: 1) que el número de sílabas que hay en el verso, desde el primero hasta el último tiempo marcado es estable; 2) que este último lleva acento léxico; 3) que una sílaba acentuada no puede caer en el tiempo no marcado si el marcado es ocupado por una no acentuada perteneciente a la misma palabra (de forma que el acento léxico no coincide con un tiempo no marcado a no ser que pertenezca a una palabra monosilábica).

Junto con estas características, obligatorias para cualquier verso compuesto en un metro dado, hay rasgos que muestran una enorme probabilidad de aparición, aunque

[16] Taranovski, K., *Ruski dvodelni ritmovi*, Belgrado, 1955.

sin estar presentes de un modo constante. Además, las señales que se dan con absoluta seguridad («probabilidad uno»), las que es posible que ocurran («probabilidad menos de uno») entran a formar parte del concepto de métrica. Para utilizar la descripción que Cherry hace de la comunicación humana [17], podríamos decir que es natural que el lector de poesía «sea incapaz de agregar frecuencias numéricas» a los componentes del metro, pero hasta donde él concibe la forma del verso, vislumbra inconscientemente su ordenación.

Según los metros binarios rusos todas las sílabas impares —contando hacia atrás a partir del último tiempo marcado; es decir, todos los no marcados— suelen ser átonos, excepto un porcentaje muy reducido de monosílabos acentuados. Todas las pares —contando también a partir del último tiempo marcado—, muestran una notable preferencia por sílabas que lleven acento léxico, pero las probabilidades que se den en estos casos, se distribuyen de una forma desigual entre los sucesivos tiempos marcados del verso. Cuanto más alta es la frecuencia relativa de acentos léxicos en un tiempo marcado, será más baja la del tiempo no marcado precedente.

Puesto que el último permanece constantemente acentuado, el penúltimo arroja el más bajo porcentaje de acentos léxicos; en el que le precede, su cantidad es, de nuevo, más elevada, sin alcanzar el máximo conseguido por el ictus final. Hacia el principio del verso, el número de acentos decrece una vez más, sin llegar al mínimo del penúltimo tiempo marcado y así sucesivamente. De esta forma, la distribución de acentos léxicos dentro de un verso, la separación entre tiempos marcados fuertes y débiles, crea una *curva ondulatoria de regresión*, que se superpone a la alternancia entre los tiempos marcados y los no marcados. De un modo accidental, se produce

[17] Cherry, C., *On human communication*, Nueva York, 1957.

la fascinante cuestión de la relación entre los tiempos marcados fuertes y los acentos de frase.

Los metros binarios rusos revelan una disposición estratificada de las tres curvas ondulatorias: (I) alternancia de núcleo silábico y márgenes; (II) división de este núcleo en tiempos marcados y no marcados alternativos; y (III) alternancia de tiempos marcados fuertes y débiles. Por ejemplo, el tetrámetro yámbico ruso de los siglos XIX y XX puede estar representado por la figura 1, y un patrón triádico similar aparece en sus correspondientes formas inglesas.

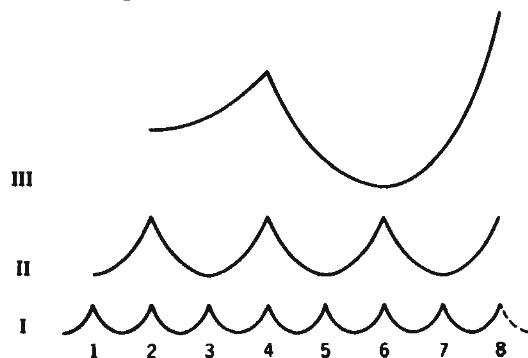


Figura 1

Tres de los cinco tiempos marcados carecen de acento en el verso yámbico de Shelley «Laugh with an inextinguishable laughter». Y siete de los dieciséis son átonos en el siguiente cuarteto del reciente tetrámetro yámbico de Pasternak, titulado *Zemlja*, 'Tierra':

I úlica za panibráta
S okónnicej podslepovátoj,
I béloj nóči i zakátu
Ne razminút'sja u rekí.

Puesto que la inmensa mayoría de los tiempos marcados aparecen con acentos léxicos, el oyente o el lector de poesía rusa está preparado, con un nivel de probabilidad bastante elevado, a encontrarse con ellos en cualquier sílaba par de versos yámbicos, pero muy al principio del cuarteto de Pasternak, en la primera y segunda líneas, las sílabas cuarta y —un pie más abajo— sexta le obsequian con una *expectativa frustrada*. El grado de esa «frustración» es mayor cuando falta el acento en un tiempo marcado fuerte, y sobresale especialmente cuando dos tiempos marcados consecutivos llevan sílabas átonas. Este último caso es menos probable y más chocante al abarcar todo un hemistiquio, como en un verso siguiente del mismo poema: «Čtoby za gorodskjóu grán'ju [stəbyzəgərackóju grán'ju].» La expectativa depende del tratamiento que se le dé al mencionado tiempo marcado, tanto en el poema como en toda la tradición métrica existente, en general. No obstante, el penúltimo tiempo marcado puede encontrarse más veces sin acento que con él. Por eso, en este poema, sólo 17 de los 41 versos llevan acento léxico en la sexta sílaba. Sin embargo, en un caso así, la inercia de las sílabas pares acentuadas que alternan con las impares átonas mueven a esperar un acento también para la sexta sílaba del tetrámetro yámbico.

Es bien cierto que fue Edgar Allan Poe —poeta y teórico de iniciativas frustradas— quien, métrica y psicológicamente, valoró el sentido humano de la satisfacción por lo inesperado que surge de una esperanza (lo cual es imposible sin su opuesto), así como «el mal no puede existir sin el bien»[18]. Aquí se podría aplicar, sin más problemas, la fórmula de Robert Frost en «The Figure A Poem Makes»: «Es la misma figura que para el amor»[19].

Los llamados desplazamientos de acentos léxicos en las polisílabas desde el tiempo marcado hasta el no mar-

[18] Poe, E. A., «Marginalia», en *The works*, vol. 3, Nueva York, 1857.

[19] Frost, R., *Collected poems*, Nueva York, 1939.

cado («pies invertidos»), desconocidos en las formas generales del verso ruso, aparecen bastante a menudo en la poesía inglesa, después de una pausa métrica y/o sintáctica. Notable ejemplo lo constituye la variación rítmica del mismo adjetivo en «Infinite wrath and infinite despair», de Milton. En el verso: «Nearer my God, to Thee, nearer to Thee» *, la sílaba acentuada de una y de la misma palabra, se da dos veces en el tiempo no marcado, primero al principio del verso y, en segundo lugar, al principio de una frase. Esta licencia, discutida por Jespersen[20] y frecuente en muchas lenguas, se explica muy bien por el significado específico de la relación que hay entre un tiempo no marcado y el inmediato anterior, que es marcado. Allí donde esa primacía contigua se ve dificultada por una pausa inserta, el tiempo no marcado se convierte en una especie de sílaba *anceps*.

Además de las reglas subyacentes a las características obligatorias del verso, las normas que rigen sus rasgos optativos también atañen a la métrica. Nos inclinamos a llamar desviaciones a tales fenómenos como la falta de acento en los tiempos marcados y al acento en los no marcados, pero es necesario recordar que constituyen oscilaciones permitidas, desviaciones que están dentro de los límites de la ley. En la terminología parlamentaria británica, no es una oposición a su majestad el metro, sino de su majestad. Por lo que respecta a las infracciones reales de las leyes métricas, la discusión de tales violaciones recuerdan a Osip Brick, quizá uno de los más agudos formalistas rusos, que solía decir que los conspiradores políticos son juzgados y condenados sólo por sus fracasados intentos de sublevación forzosa, porque en caso de tener éxito en su golpe, serían los conspiradores los que asumiesen el papel de jueces y acusadores. Si la violencia contra el metro echa raíces, ella misma se convierte en regla métrica.

* «Más cerca, Dios mío, de Ti, más cerca de Ti.» [*N. del T.*]

[20] Jespersen, O., «Cause psychologique de quelques phénomènes de métrique germanique», en *Psychologie du langage*, París, 1933.

Lejos de ser un esquema abstracto y teórico, el metro —o en términos más explícitos, el *modelo de verso*— es la base estructural de cada uno de los versos, o en términos lógicos, de cualquier *ejemplo poético*. Modelo y ejemplo son conceptos correlativos. El primero determina los rasgos invariables de los ejemplos verbales y establece los límites de esas variaciones. Un campesino servio que se dedica a narrar la poesía épica, memoriza, representa y, hasta cierto punto, improvisa miles y, a veces, decenas de miles de versos, y el esquema métrico está vivo en su mente. Aunque es incapaz de abstraer la normativa, no deja de darse cuenta y de rechazar incluso la más leve infracción de esas reglas. Cualquier verso de la épica servia contiene exactamente diez sílabas y va seguido de una pausa sintáctica. Y lo que es más, hay una frontera de palabras obligatoria antes de la quinta sílaba y una ausencia entre la cuarta y la décima. El verso tiene, además, importantes características cuantitativas y acentuales (cfr.[21]).

Este intervalo de la épica servia, junto con muchos otros ejemplos similares presentados por la métrica comparativa, es una advertencia convincente contra la identificación errónea de una interrupción con una pausa sintáctica. La frontera de palabras obligatoria no debe combinarse con la pausa, y se supone que ni siquiera ha de ser captada por el oído. El análisis de las canciones épicas servias grabadas en cinta magnetofónica, prueba que para ese intervalo no hay pistas obligatorias audibles, y, sin embargo, cualquier intento de abolir las fronteras de palabras antes de la quinta sílaba, por medio

[21] Véanse «Studies in comparative Slavic metrics», en *Oxford Slavonic papers*, 3 (1952), págs. 21-66, y «Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen», en *Archives neerlandaises de phonétique expérimentale*, 7-9, (1933), págs. 44-53.

de un simple cambio insignificante en el orden de los términos, es condenado inmediatamente por el narrador. El hecho gramatical de que la cuarta y quinta sílabas pertenezcan a dos unidades de vocabulario diferentes, es suficiente para que se aprecie esa interrupción. De ese modo, el modelo del verso va más allá de cuestiones de formas de sonido sin mezcla; se trata de un fenómeno lingüístico mucho más amplio que no se rinde ante un tratamiento fonético aislante.

Y digo «fenómeno lingüístico» aún cuando Chatman establece que «el metro existe como un sistema que está fuera del lenguaje». Sí, el metro aparece también en otras artes y tiene que ver con la secuencia temporal. Hay muchos problemas lingüísticos —la sintaxis, por ejemplo— que lo mismo traspasan los límites del lenguaje que son comunes a diferentes sistemas semióticos. Podemos incluso hablar de una gramática de señales de tráfico. Existe un código en el que una luz amarilla, cuando combina con la verde, indica que el paso libre está a punto de cerrarse, y con la roja anuncia que se aproxima el cese de la detención. Esa señal amarilla ofrece una analogía próxima al aspecto completivo verbal. El metro poético tiene, no obstante, tantas peculiaridades lingüísticas intrínsecas que lo más conveniente es describirlas desde el punto de vista puramente lingüístico.

Hemos de añadir que no hay propiedad lingüística del modelo de verso que deba descuidarse. Así, por ejemplo, sería un error lamentable negar el valor constitutivo de la entonación de los metros ingleses. Ni siquiera al hablar del papel fundamental que desempeñan en el verso libre de un maestro como Whitman, es imposible ignorar el significado de la entonación de la pausa («juntura final»), ya se trate de «cadencia» o de «anticadencia [22]», en poemas como «The Rape of the Lock» con su

[22] Karcevski, S., «Sur la phonologie de la phrase», en *Travaux du cercle linguistique de Prague*, 4, (1931), págs. 188-223.

deliberado empeño por evitar encabalgamientos. Sin embargo, incluso una vehemente acumulación de éstos, nunca oculta su condición variable y desviada; siempre ponen de relieve la coincidencia normal de la pausa sintáctica y la entonación de la misma con el límite métrico. Cualquiera que sea la forma en que lea el recitador, la trabazón intencional del poema sigue siendo válida. El contorno de entonación inherente al verso, al poeta, a la escuela poética es uno de los temas más importantes que los formalistas rusos sacan a colación [23].

El modelo de verso se incorpora a los ejemplos poéticos. Normalmente la libre variación de esos ejemplos está indicada por la palabra «ritmo», una etiqueta un tanto equívoca. Una variante de los ejemplos poéticos dentro de un determinado poema debe ser diferenciable con todo rigor de los inestables *ejemplos de ejecución*. La intención «al describir el verso poético tal y como de hecho se representa» es de una utilidad menor para el análisis sincrónico y diacrónico de la poesía, que lo es para el estudio de su narración en el presente y en el pasado. Mientras tanto, la verdad es simple y clara: «Hay muchas formas de representar el mismo poema —que difieren entre sí en multitud de aspectos—. Una representación es un acontecimiento, pero el poema en sí, si es que *existe*, debe ser un objeto perdurable.» Esta solemne observación de Wimsatt y Beardsley pertenece a la esencia de la métrica moderna.

En los versos de Shakespeare, la segunda sílaba acentuada de la palabra «absurd» suele caer en el tiempo marcado; sólo una vez, en el tercer acto de *Hamlet* cae en el no marcado: «*No, let the candied tongue lick absurd pomp.*» * El recitador puede escandir el término «absurd»

[23] Véase Eichenbaum, B., *Melodika stixa*, Leningrado, 1922, y Žirmunski, V., *Voprosky teorii literatury*, Leningrado, 1928.

* «No, deja que la melosa lengua lama la pompa estúpida.» [*N. del T.*]

en este verso con un acento inicial en la primera sílaba u observar el acento léxico final de acuerdo con un sistema de acentuación establecido. Puede también subordinar el acento silábico del adjetivo en favor del fuerte acento sintáctico, como sugirió Hill: «Nó, lèt thĕ candĭed tóngue lîck ăbsùrd pómp»[24], como en el concepto que Hopkins tiene del antispasto inglés —«regrét néver*»[25]—. Por último, existe la posibilidad de modificaciones enfáticas, ya sea a través de una «acentuación fluctuante» *(schwebende Betonung)* que comprenda ambas sílabas, o por medio de un esfuerzo exclamativo de la primera sílaba [àb-súrd]. Pero cualquiera que sea la solución que el recitador elija, el desplazamiento del acento silábico del tiempo marcado al no marcado, sin una pausa que preceda, es todavía impresionante, y el momento de frustrante expectativa aún tiene posibilidades de éxito. Donde quiera que ponga el acento, la discrepancia entre el acento léxico inglés en la segunda sílaba de «absurd» y el tiempo marcado unido a la primera, persiste como un rasgo constitutivo de ejemplo de verso. La tensión entre el ictus y el acento léxico acostumbrado resulta inseparable en este verso, con independencia de sus distintas ejecuciones a cargo de varios lectores y actores. Como Gerald Manley Hopkins observa en el prefacio a sus poemas, «dos ritmos fluyen, en cierto modo, a la vez»[26]. La descripción que hace de esa carrera tan fundamental puede ser reinterpretada. El exceso de repetición de un principio de equivalencia sobre la secuencia discursiva o, en otras palabras, el *montaje* de la forma métrica sobre la acostumbrada forma del habla, necesariamente produce la experiencia de un aspecto doble,

[24] Hill, A. A., Review in *Language*, 29, (1953), págs. 549-561.
* «Nunca lamentes.» [*N. del T.*]
[25] Hopkins, G. M., *op. cit.*
[26] *Poems*, ed. W. H. Gardner, Nueva York y Londres, 3.ª ed., 1948.

ambiguo para cualquiera que esté familiarizado con ese lenguaje determinado y con el verso. Tanto las convergencias como las divergencias que hay entre las dos figuras, y la expectativa frustrada o satisfecha producen esa sensación.

Del modelo de ejecución del recitador depende el modo en que un determinado ejemplo de verso está incluido en el modelo de ejecución dado; puede que el narrador se aferre a un estilo de marcada escansión, o tienda hacia una prosodia más cercana a la prosa, o incluso oscile con entera libertad entre esos dos polos. Debemos estar en guardia contra un binarismo simplista que reduce dos parejas a una sola oposición, bien suprimiendo la distinción fundamental entre el modelo de verso y ejemplo de verso (así como la que hay entre modelo o ejemplo de ejecución) o por una errónea identificación entre estos cuatro elementos.

> But tell me, child, your choice; what shall I buy
> You?» —Father, what you buy me I like best*.

Estos dos versos del poema de Hopkins titulado «The Handsome Heart» contienen un encabalgamiento denso que coloca una frontera antes del monosílabo final de una frase, de una oración o de un enunciado. El recitado de esos pentámetros puede ser estrictamente métrico, con una pausa clara entre «buy» y «you» y otra suprimida detrás del pronombre. O, por el contrario, se puede hacer un despliegue orientado hacia la prosa sin una separación entre «buy, you» y con una marcada entonación de pausa al final de la pregunta. Sin embargo, ninguno de esos modos de recitar puede esconder la discrepancia deliberada entre la división sintáctica y métrica. La forma del verso de un poema permanece to-

* «Pero, dime, hijo, tu preferencia; ¿qué quieres que te compre?» —«Padre, lo que me compres será lo que más me guste.» [*N. del T.*]

talmente independiente de su ejecución variable, por lo que yo no pretendo invalidar la fascinante cuestión del *Autorenleser* y del *Selbstleser*, lanzada por Sievers[27] *.

Sin duda alguna, el verso constituye una figura fónica recurrente. Siempre en primer lugar, pero nunca como algo único. Cualquier intento que se haga por confinar tales convenciones poéticas como metro, aliteración o rima en el nivel de sonido, constituyen razonamientos especulativos sin justificación empírica. La proyección del principio ecuacional dentro de la secuencia, tiene un significado mucho más amplio y profundo. La visión que Valéry tiene de la poesía como «una vacilación entre el sonido y el sentido» (cfr.[28]) es mucho más realista y científica que cualquier polarización hacia un aislacionismo fonético.

Aunque por definición la rima se basa en una repetición regular de fonemas o grupos de fonemas equivalentes, constituiría una simplificación errónea el tratar a la rima sólo desde el punto de vista del sonido, puesto que incluye, por necesidad, la relación semántica que hay entre las unidades de rima («*colon*», según la nomenclatura de Hopkins). En el examen de una rima tenemos que hacer frente a la cuestión de si se trata o no de un homeoteleuton el que confronta sufijos derivativos similares y/o de flexión *(congratulations-decorations)*, o de si las palabras que riman pertenecen a categorías gramaticales idénticas o diferentes. Así, por ejemplo, la rima cuádruple de Hopkins es una concordancia entre dos nombres: *kind*, 'clase', y *mind*, 'mente', que contrastan con el objetivo *blind*, 'ciego', y con el verbo *find*, 'encontrar'. ¿Es

[27] Sievers, E., *Ziele und Wege der Schallanalyse*, Heidelberg, 1924.

* E. Stankiewicz, en su artículo «La lingüística y el estudio del lenguaje poético», hace referencia a esta división en dos categorías que Sievers hace del lector. [*N. del T.*]

[28] Valéry, P., *The art of poetry*, Bollingen series, 45, Nueva York, 1958.

que existe una proximidad semántica, un tipo de símil entre grupos léxicos que riman, como en *dove-love*, *light-bright*, *place-space*, *name-fame?* ¿Es que los miembros desempeñan la misma función semántica? Se puede señalar la diferencia que hay en la rima entre la clase morfológica y la aplicación sintáctica. Por eso en los versos de Poe: «While I nodded, nearly *napping*, suddenly there came a *tapping*, As of someone gently *rapping*», las tres palabras morfológicamente similares son, sin embargo, diferentes desde el punto de vista sintáctico *. ¿Están las rimas prohibidas, toleradas o favorecidas por completo o sólo en parte? ¿Y homónimos tales como *son-sun*, *I-eye*, *eve-eave*, o rimas en eco como *December-ember*, *infinite-nigth*, *swarm-warm*, *smiles-miles?* ¿Qué pasa con rimas compuestas (como hace Hopkins en *enjoyment-toy meant* o *began some-ransom)*, en las que un grupo de palabras rima con una unidad?

Un poeta o una escuela poética pueden estar orientados hacia una rima gramatical, o en contra de ella; ésta puede ser también agramatical. Una rima de este tipo, indiferente a la relación que hay entre sonido y estructura, pertenecería —como cualquier forma agramatical— a la patología verbal. Si un poeta tiende a evitar rimas gramaticales, para él —según Hopkins— «existen dos elementos en la belleza de la rima para la mente: la igualdad o semejanza de sonido y la desigualdad o diferencia de sentido»[29]. Cualquiera que sea la relación que hay entre sonido y sentido en las distintas técnicas rítmicas, ambas esferas están necesariamente involucradas. Después de las ilustrativas observaciones de Wimsatt sobre la significación de la rima[30] y la agudeza de los estudios modernos sobre los patrones rítmicos eslavos, un

* «Mientras cabeceaba, casi sesteando, sentí de repente unos golpecitos, como si alguien tocase suavemente.» [*N. del T.*]

[29] Cf. Hopkins, G. M., *The journals and papers*.

[30] Wimsatt, W. K., Jr., *The verbal icon*, Lexington, 1954.

investigador de poesía no podría sostener que las rimas sólo tienen un significado muy vago.

La rima representa un caso especial y acumulativo de un problema poético —que bien podemos llamar fundamental— como es el *paralelismo*. De nuevo despliega Hopkins su prodigiosa penetración dentro de la estructura de la poesía, en los trabajos que realizó en 1865:

> La parte artificial de la poesía (quizá haríamos bien en considerarla toda ella artificio) se reduce al principio del paralelismo. Su estructura es la de un paralelismo continuo, que va desde lo que en técnica se conoce como paralelismos de la poesía hebrea y las antífonas de la música eclesiástica, a la complejidad del verso griego, italiano o inglés. Pero ese paralelismo ha de ser de dos clases —allí donde la oposición aparece claramente marcada y donde es más bien transicional o cromática—. Sólo la primera —la del marcado paralelismo— tiene que ver con la estructura del verso (en el ritmo, la repetición de una cierta secuencia de sílabas; en el metro, la de una determinada sucesión de ritmo; en la aliteración, asonancia y rima). Ahora bien, la fuerza de esta repetición consiste en engendrar otra o un paralelismo que responda con palabras o con el pensamiento, y entonces —para decirlo brevemente y más bien por la tendencia que por el resultado invariable— el paralelismo más marcado en la estructura (ya sea de elaboración o de énfasis) engendra otro más delimitado en las palabras y en el sentido... A este paralelismo más delineado o abrupto pertenecen la metáfora, el símil, la parábola, etc., donde se busca un efecto en la semejanza de las cosas, y por otra parte, la antítesis, el contraste y demás, donde el efecto se busca en la desigualdad [31].

En resumen, la equivalencia de sonido, proyectada dentro de la secuencia como su principio constitutivo, envuelve de un modo inevitable una equivalencia semántica,

[31] Cfr. Hopkins, G. M., *The journals and papers*.

y a un nivel lingüístico, cualquier constituyente de una secuencia parecida, sugiere una de las dos experiencias correlativas que Hopkins hábilmente define como «comparación en favor de una igualdad» y «comparación en favor de una disimilitud».

El folklore ofrece las más delimitadas y estereotipadas formas de poesía, que son apropiadas, en concreto, para un análisis estructural (como Sebeok ilustró con ejemplos sacados del carelio). Esas tradiciones orales que emplean el paralelismo gramatical para conectar versos consecutivos, por ejemplo, los patrones poéticos de las lenguas fino-ugrias [32] y, en un nivel más elevado, también la poesía folklórica rusa, pueden ser analizadas con gran aprovechamiento en todos los niveles lingüísticos —fonológico, morfológico, sintáctico y léxico: nos enteramos de qué elementos se consideran equivalentes y cómo la igualdad en ciertos niveles aparece dominada con una notable diferencia respecto de los demás—. Este tipo de formas nos permite verificar la sabia sugerencia de Ransom de que «el proceso del metro y del significado constituye el acto orgánico de la poesía, e involucra a todos sus caracteres principales» [33]. Esas definidas estructuras tradicionales pueden desvanecer las dudas de Wimsatt acerca de la posibilidad de escribir una gramática de la interacción del metro con el significado, así como una gramática de la distribución de las metáforas. Tan pronto como el paralelismo es promovido a canon, la interacción entre la métrica, el significado y la disposición de tropos dejan de ser «aquella parte libre, individual e imprevisible de la poesía».

Vamos a traducir unos cuantos versos típicos de unas canciones de boda rusas que hablan del momento en que aparece el novio:

[32] Véanse Austerlitz, R., «Ob-Ugric metrics», en *Folklore Fellows communications*, 174 (1958), y Steinitz, W., «Der Parallelismus Volksdichtung», en *Folklore Fellows communications*, 115 (1934).

[33] Ransom, J. C., *The new criticism*, Norfolk, Conn., 1941.

A brave fellow was going to the porch,
Vasilij was walking to the manor *.

La traducción es literal; sin embargo, los verbos adoptan la posición final en ambas cláusulas rusas (Dobroj mólodec k séničkam privoráčival, // Vasílij k téremu prixážival). Los versos se corresponden por completo tanto desde el punto de vista sintáctico como desde el morfológico. Los dos verbos predicativos tienen los mismos prefijos y sufijos y la misma alternancia vocálica en la raíz; son iguales en aspecto, tiempo, número y género; y, lo que es más, son sinónimos. Ambos sujetos —el nombre común y el nombre propio— se refieren a la misma persona y forman un grupo yuxtapuesto. Los dos modificadores de lugar están expresados por medio de construcciones preposicionales idénticas, y la primera mantiene una relación de sinécdoque respecto a la segunda.

Esos versos aparecen precedidos por otro verbo de una composición gramatical similar (sintáctica y morfológica): «Not a bright falcon was flying beyond the hills» o «Not a fierce horse was coming at gallop to the court **.» El *bright falcon* y el *fierce horse* de estas variantes están puestos en relación metafórica con *brave fellow*. Se trata de un paralelismo negativo de la tradición eslava —la refutación de la condición metafórica en favor de una circunstancia basada en hechos—. La negación *ne* puede, no obstante, ser omitida: «Jasjón sokol zá gory zaljótyval» *(A bright falcon was flying beyond the hills)* o «Retív kon' kó dvoru priskákival» *(A fierce horse was coming at a gallop to the court)*. En el primer ejemplo, se mantiene la relación *metafórica:* un hombre valiente apareció en el porche como un brillante halcón procedente

* «Un hombre valiente caminaba hacia el porche, Vasilij se acercaba a la mansión.» [*N. del T.*]

** «Ni siquiera un brillante halcón volaba más allá de las colinas.» «Ni un fiero caballo se aproximaba galopando hacia el patio.» [*N. del T.*]

del otro lado de las colinas. En el otro ejemplo, sin embargo, hay una relación semántica ambigua. Se apunta una comparación entre el novio que se acerca y el caballo que galopa; pero, al mismo tiempo, la parada de éste en el patio anticipa, de hecho, la aproximación del héroe a la casa. De esta forma, antes de presentar al jinete y la casa de su prometida, la canción evoca las imágenes contiguas y *metonímicas* del caballo y del patio: la posesión en lugar del poseedor, y el aire libre en vez del interior. La presentación del novio puede ser interrumpida en dos momentos consecutivos, sin sustituir siquiera el caballo por el jinete: «A brave fellow was coming at a gallop to the court, // Vasilij was walking to the porch.» Por consiguiente, *fierce horse*, que aparece en la línea precedente en una posición sintáctica y métrica similar a la del *brave fellow*, figura simultáneamente como una semejanza y como una posesión representativa de este hombre y hablando en términos precisos es *pars pro toto* para el jinete. La figura del caballo está en la demarcación entre metonimia y sinécdoque. De esas sugestivas connotaciones sobre *fierce horse* se sigue una sinécdoque metafórica: en las canciones de boda y en otras variedades de la lírica amorosa rusa, en masculino *retiv kon* se convierte en un símbolo fálico latente e incluso patente.

Hacia 1880, Potebnja, notable investigador de la poética eslava, señaló que en la poesía folklórica un símbolo aparece materializado *(ověščestvlen)*, convertido en un accesorio. «Aun siendo todavía símbolo, se le pone en contacto con la acción. De esta forma, un símil es presentado bajo la apariencia de una secuencia temporal»[34]. En los ejemplos que Potebnja saca del folklore eslavo, el sauce bajo el que pasa una chica le sirve, al mismo tiempo, de imagen; árbol y joven están copresentes en el mismo simulacro verbal del sauce. Por lo mismo, el

[34] Potebnja, A., *Ob'jasnenija malorusskix i srodnyx pesen*, I, 2, Varsovia, 1883-87.

caballo de las canciones amorosas permanece como un símbolo de virilidad, no sólo cuando el muchacho pide a la doncella que le dé de comer, sino al ser ensillado, metido al establo o atado a un árbol.

En poesía, no sólo la secuencia fonológica, sino también cualquier sucesión de grupos semánticos tiende a plantear una ecuación en la misma forma. Una similitud superpuesta a una contigüidad imprime a la poesía su esencia múltiple, polisemántica, que va desde el principio hasta el fin y que Goethe sugiere a la perfección: «Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis» ('cualquier cosa que sucede no es sino una semejanza'), o para decirlo de un modo más técnico: toda secuencia es un símil. En poesía, donde la similitud se proyecta sobre la contigüidad, la metonimia es ligeramente metafórica y la metáfora tiene un tinte metonímico.

La ambigüedad consiste en el carácter intrínseco e inalienable de cualquier mensaje que fija la atención en sí mismo; es decir, es una consecuencia natural de la poesía. Repitamos con Empson: «Las maquinaciones de la ambigüedad se encuentran en las mismas raíces de la poesía»[35]. Tanto el propio mensaje, como su hablante y oyente, se hacen ambiguos. Además del autor y del lector, existe el «yo» del héroe lírico o del narrador ficticio y el «tú» o el «vos» del mencionado oyente de monólogos dramáticos, súplicas y epístolas. Por ejemplo, en el poema titulado «Wrestling Jacob», el héroe se dirige al Salvador y la composición actúa simultáneamente como mensaje subjetivo del poeta, Charles Wesley, a sus lectores. De un modo implícito, cualquier mensaje poético es un discurso de alusión con todos esos problemas intrincados y característicos que el «discurso dentro del discurso» ofrece al lingüista.

La supremacía de la función poética sobre la referencial no destruye tal referencia, sino que la hace ambigua.

[35] Empson, W., *Seven types of ambiguity*, Nueva York, 3.ª ed., 1955.

Un mensaje con doble sentido encuentra correspondencia en un hablante, un oyente o una referencia desdoblados, como se expone de un modo convincente en los preámbulos de los cuentos de hadas de varios países; por ejemplo, en el exordio de los historiadores mallorquines: «Aixo era y no era»[36]. La reiteración llevada a cabo al imprimir el principio de equivalencia a la secuencia, hace que no sólo las secuencias constitutivas del mensaje poético, sino también todo el mensaje sea reiterativo. Esta capacidad de repetición —sea inmediata o diferida— de un mensaje poético y de sus constituyentes, esta conversión del mensaje en algo permanente representa una propiedad eficaz e inherente de la poesía.

En el orden de la frase, en que la similitud aparece superpuesta a la contigüidad, dos secuencias fonológicas similares, próximas la una a la otra, son propensas a asumir una función paronomástica. Las palabras semejantes en sonido están unidas en el significado. Es cierto que el primer verso de la estrofa final del poema de Edgar Allan Poe titulado «Raven», hace uso constante de aliteraciones repetitivas, como observó Valéry[37], pero el «efecto abrumador» de este verso y de toda la estrofa se debe, primordialmente, al poder de la etimología poética.

> And the Raven, never flitting, still is sitting, *still* is sitting
> On the pallid bust of Palas just above my chamber door;
> And his eyes have all the seeming of a demon's that is [dreaming,
> And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow [on the floor;
> And my soul from out that shadow that lies floating on [the floor
> Shall be lifted —nevermore *.

[36] Giese, W., «Sind Marchen Lügen?», en *Cahiers S. Puscariu*, I, (1952), pág. 137 y ss.

[37] Cfr. Valéry, P., *op. cit.*

* «Y el cuervo, nunca fugaz, aún está posado, *todavía* está posado/ sobre el pálido busto de Palas justo encima de la puerta de mi ha-

La percha del cuervo, «el pálido busto de Palas», se va convirtiendo —a través de la «sonora» paronomasia /pǽləd/— /pǽləs/ en un conjunto orgánico (similar al moldeado verso de Shelley «Sculptured on alabaster obelisk», 'Esculpido en obelisco de alabastro', /sk.lp/ —/l.b.st/— /b.l.sk/). Las dos palabras cotejadas fueron antes mezcladas en otro epíteto del mismo busto —*placid*, 'plácido' /plǽsId/— un «portmanteau» poético* y el vínculo entre el que está «sentado» y el «asiento» fue estrechado, a su vez, por una paronomasia; «*b*ird or *b*ea*st* upon the... *bust*». El pájaro «está sentado// En el pálido busto de Palas, justo encima de la puerta de mi habitación», y el cuervo en su percha, a pesar del imperativo del amante «take thy form off my door», 'retira tu figura de mi puerta', está clavado al lugar por las palabras /ʒʌ́st əbʌ́v/, que aparecen mezcladas en /bʌ́st/.

La presencia continua del horrible huésped se expresa a base de una cadena de ingeniosas paronomasias, que pueden invertirse en parte, como cabría esperar de un experimentador nato en cuestiones de *modus operandi* previstas y regresivas, como lo es Edgar Allan Poe, maestro de la «escritura inversa». En el verso que sirve de introducción a esta estrofa final, el término *raven* —contiguo a la solitaria palabra del estribillo *never*— aparece, de nuevo como una imagen reflejo de este *never:* /n.v.r/ —/r.v.n/. Las paronomasias sobresalientes conectan entre sí ambos símbolos de una desesperación constante, primero «the Raven, never flitting» al principio de la última estrofa, y en segundo lugar, los dos últimos versos «shadow that lies floating on the floor» y «shall be lifted —nevermore»: /nέvər flítíŋ/— /flótíŋ/.../flɔ́r/.../líftəd/nέvər/. Las aliteraciones que impresionan a Valéry forman una cadena paronomástica: /stí.../ —/sít.../ —/stí.../ —/sít.../—. La inmovilidad del grupo está especialmente marcada por la variación de su orden. Los dos efectos luminosos en el claroscuro —los «fieros ojos» del negro pájaro y la luz proyectando «su sombra en el suelo»— se evocan para añadirlos a la lobreguez de toda la escena y están otra vez vinculados por el «vívido efecto» de las paronomasias: /ɔ́lðə símiŋ/ ... /dímənz/ ... /Iz drímlŋ/ —/ɔrlm strímiŋ/. «That shadow that lies /láyz/» forma pareja con los ojos del cuervo: «eyes» /áyz/ en una rima en eco desplazada de un modo impresionante.

bitación;/ y sus ojos tienen toda la apariencia de los de un demonio que sueña,/ Y la luz de la lámpara (cayendo) sobre él como un torrente, proyecta su sombra sobre el suelo;/ Y mi alma de entre esa sombra que anda flotando en el suelo/ Será elevada —nunca jamás.» [*N. del T.*]

* Vocablo formado por la combinación de dos o más palabras. [*N. del T.*]

En poesía, cualquier similitud sobresaliente en el sonido es evaluada respecto a una disimilitud en el contenido. Pero el precepto aliterativo que Pope da a los poetas —«el sonido debe parecer un eco del significado»— tiene una aplicación más amplia. En el lenguaje narrativo la relación entre *signans* y *signatum* está basada, de un modo abrumador, en una proximidad codificada, que erróneamente se suele denominar «arbitrariedad del signo verbal». La importancia del nexo sonido-contenido es un simple corolario de la superposición de la similitud sobre la contigüidad. El simbolismo del sonido constituye una evidente relación objetiva basada en una conexión de fenómenos entre diferentes modos sensoriales, concretamente entre la experiencia visual y la auditiva. Si los resultados de una investigación en este campo han sido, a veces, vagos o controvertidos, se debe, en primer lugar, a un cierto descuido por los métodos de investigación psicológicos y/o lingüísticos. Desde este último punto de vista, sobre todo, la escena ha sido distorsionada a menudo por falta de atención al aspecto fonológico de los sonidos del habla, o por operaciones inevitablemente vanas con grupos fonológicos complejos en lugar de con sus componentes esenciales. Pero cuando, por ejemplo, se ponen a prueba oposiciones fonológicas tales como las graves frente a las agudas y nosotros preguntamos si /y/

o /u/ son más oscuras, algunos puede que respondan que esta pregunta carece de sentido para ellos, pero casi ninguno afirmará que /y/ es la más oscura de las dos.

La poesía no es el único campo en el que se hace sentir un profundo simbolismo; más bien es una competencia en la que el nexo interno entre sonido y significado cambia de un estado latente a otro patente y se manifiesta de un modo mucho más palpable e intenso, como ha observado Hymes en su estimulante trabajo. La superacumulación de una cierta clase de fonemas o de un mensaje contrastivo de dos tipos opuestos en la textura sonora de un verso, de una estrofa, o de un poema, actúa como una «subcorriente de significado» —según la pintoresca expresión de Poe—. En dos palabras polares, la relación fonológica puede concordar con la oposición semántica, como en ruso */d,en,/*, 'día', y */nŏc/*, 'noche', con la vocal aguda y las consonantes fuertes para el primer término, y la correspondiente vocal grave para el nocturno. Un refuerzo de este contraste —rodeando la primera palabra con fonemas agudos y fuertes, por contraposición a la proximidad fonológica grave de la segunda palabra— transforma el sonido en un profundo eco del significado. Pero en las palabras francesas *jour*, 'día', y *nuit*, 'noche', la distribución de vocales agudas y graves aparece invertida, de forma que Mallarmé en sus *Divagations* acusa a su lengua materna de una engañosa perversidad al asignarle al día un timbre oscuro y a la noche uno claro[38]. Whorf manifiesta que, cuando en su forma sonora «una palabra tiene un parecido acústico con su propio significado, podemos darnos cuenta de ello... pero, cuando ocurre lo contrario, nadie lo nota». Sin embargo, el lenguaje poético, y en especial la poesía francesa, en la colisión entre sonido y contenido apuntada por Mallarmé, o busca una alternancia fonológica de tal discrepancia y ahoga la distribución «contraria» de rasgos

[38] Mallarmé, S., *Divagations*, París, 1899.

vocálicos rodeando *nuit* y *jour* con fonemas graves y agudos respectivamente, o recurre a un desplazamiento semántico; entonces sus imágenes del día y de la noche reemplazan a las de luz y oscuridad por medio de otros correlatos sinestésicos de la oposición fonológica agudo/grave y, por ejemplo, pone un contraste entre un día pesado y bochornoso y una noche de brisa fresca; porque «los seres humanos parecen asociar las experiencias de brillante, afilado, duro, alto, ligero, rápido, agudo, estrecho, en una larga serie; y, por el contrario, las de oscuro, cálido, dócil, suave, brusco, bajo, pesado, lento, grave, ancho, etc., en otra larga serie»[39].

Por muy efectivo que sea el énfasis dado a la repetición en la poesía, la textura del sonido está aún lejos de ser confinada a combinaciones numéricas, y un fonema que aparece sólo una vez, pero en una posición clave, pertinente, sobre un fondo contrastivo, puede adquirir un significado sorprendente. Como dirían los pintores: «Un kilo de vert n'est pas plus vert qu'un demi kilo.»

Cualquier análisis de la textura del sonido poético debe tener en cuenta, de una forma consistente, la estructura fonológica de un determinado lenguaje y, además de un código completo, también la jerarquía de las distinciones fonológicas dentro de una tradición poética concreta. De esa forma, las rimas asonantadas utilizadas por los pueblos eslavos en algunas etapas de la tradición oral y escrita, admiten consonantes distintas en los miembros que riman (por ejemplo, los vocablos checos *boty*, *boky*, *stopy*, *kosy*, *sochy)*; pero, como observó Nitch, no se admite una correspondencia mutua entre consonantes sonoras y sordas[40], así es que estas palabras no pueden

[39] Whorf, B. L., *Language, thougt and reality*, edición de J. B. Carroll, pág. 267 f., Nueva York, 1956.

[40] Nitsch, K., «Z historii polskich rymów», en *Wybór pism polonistycznych*, 1, Wroclaw, 1954, págs. 33-77.

rimar con *body, doby, kozy, rohy*. En las canciones de algunos pueblos indios de América, como los pima-papago y tepecano, —que, según Herzog, sólo en parte se comunicaron por escrito[41]— la distinción fonológica entre oclusivas sonoras y sordas, y entre ellas y las nasales, está reemplazada por una variación libre, mientras que la distinción entre labiales, dentales, velares y palatales se mantiene rigurosamente. Por eso en la poesía de esas lenguas las consonantes pierden dos de los cuatro rasgos característicos: sonoro/sordo y nasal/oral, y conservan los otros dos: grave/agudo, denso/difuso. La selección y estratificación jerárquica de categorías válidas es un factor de importancia primordial para la poética, tanto en el nivel fonológico como en el gramatical.

La teoría literaria del antiguo indio y del latín medieval distingue agudamente dos polos de arte verbal, apodados *Pañcali* y *Vaidarbhi* en sánscrito y *ornatus dificilis* y *ornatus facilis* en latín[42]. Este último estilo es, por supuesto, mucho más difícil de analizar desde el punto de vista lingüístico, porque en tales formas literarias los recursos verbales carecen de elaboración y el lenguaje tiene casi la apariencia de una prenda transparente. Pero debemos afirmar con Charles Sanders Peirce: «Jamás se puede uno despojar por completo de esta ropa; lo más que se puede hacer es cambiarla por algo más ligero»[43]. La «composición desversificada», como Hopkins denomina a la variedad prosaica del arte verbal —donde los paralelismos no aparecen tan estrictamente marcados y regulares como el «paralelismo continuo» y donde no existe una figura de sonido dominante— presenta unos problemas tan confusos para la poética como para cualquier otra área lingüística de transición. En este caso, esa transición está entre el lenguaje estrictamente poético y el referencial. La primera monografía que existe sobre la estructura del cuento se debe a Propp[44], y muestra cómo un acercamiento sintáctico consistente puede ser una ayuda capital, incluso al clasificar los argumentos tradicionales y al trazar las leyes enigmáticas que rigen su composición y selección. Los recientes estudios de Lévi-Strauss[45], presentan una aproximación mucho más profunda, pero en esencia similar al mismo problema de la construcción del cuento.

No es pura coincidencia que las estructuras metonímicas estén menos exploradas que el campo de la metáfora. Quisiera insistir en mi antigua teoría de que el estudio de los tropos poéticos ha sido dirigido hacia la metáfora, en primer lugar, y la llamada literatura realista —íntimamente ligada con el principio metonímico— aún desafía a la interpretación, a pesar de que la misma metodología que la poética emplea al analizar el estilo metafórico de la poesía romántica, se aplica, por entero, a la textura metonímica de la prosa realista[46].

Los libros de texto creen en la aparición de poemas desprovistos de imágenes; pero, de hecho, la escasez de tropos léxicos está compensada por magníficas figuras y tropos gramaticales. Los recursos poéticos escondidos en la estructura morfológica y sintáctica del lenguaje, es decir, la poesía de la gramática y su producto literario, la gramática de la poesía, raras veces han sido conocidos por los críticos, y sí muy a menudo desdeñados por los

[41] Herzog, G., «Some linguistic aspects of American Indian poetry», en *Word*, 2, (1946), pág. 82.

[42] Arbusow, L., *Colores rhetorici*, Göttingen, 1948.

[43] Peirce, C. S., *Collected papers*, vol. I, Cambridge, Mass., 1931, página 171.

[44] Cfr. Propp, V., *Morphology of the folktale*, Bloomington, 1958.

[45] Véanse las siguientes obras de C. Lévi-Strauss: «Analyse morphologique des contes russes», en *International journal of Slavic linguistics and poetics*, 3, 1960; *La geste d'Asdival*, École Pratique des Hautes Études, París, 1958; y «The structural study of myth», en la obra editada por T. Sebeok *Myth: a symposium*, Filadelfia, 1955, págs. 50-66.

[46] Jakobson, R., «The metaphoric and metonymic poles», en *Fundamentals of language*, 's-Gravenhage, 1956, págs. 76-82.

lingüistas; sin embargo, los escritores creativos han hecho un uso magistral de ellos.

Shakespeare consigue la principal fuerza dramática del exordio de Marco Antonio a la oración fúnebre por César, jugando con categorías y construcciones gramaticales. Marco Antonio desacredita el discurso de Bruto cambiando las razones que se alegan en favor del asesinato de César y las convierte en ficciones lingüísticas. La acusación que Bruto hace de César: «como era ambicioso, lo maté», sufre una serie de transformaciones. Primero, Marco Antonio la reduce a una mera cita, que hace recaer sobre el mencionado hablante la responsabilidad de la afirmación: «The noble Brutus//Hath told you...» Cuando se repite, esta alusión a Bruto se opone a las propias afirmaciones de Marco Antonio con una conjunción adversativa *but*, 'pero', y más adelante degenerará en un concesivo *yet*, 'no obstante'. Esta referencia al honor del que alega, no justifica tal alegación, cuando se repite con un *for*, 'pues', y cuando, por último, se pone en tela de juicio a través de la maliciosa inserción de *sure*, 'ciertamente':

The noble Brutus
Hath told you Caesar was ambitious;
For Brutus is an honourable man,
But Brutus says he was ambitious,
And Brutus is an honourable man.
Yet Brutus says he was ambitious,
And Brutus is an honourable man.
Yet Brutus says he was ambitious,
And, sure, he is an honourable man *.

* «El noble Bruto os ha dicho que César era ambicioso;/ pues Bruto es un hombre honrado,/ pero Bruto dice que era ambicioso./ Y Bruto es un hombre honrado./ No obstante, Bruto dice que era ambicioso,/ y Bruto es un hombre honrado./ No obstante, Bruto dice que era ambicioso,/ y, ciertamente, es un hombre honrado.» (Traducción Luis Astrana Marín.) [*N. del T.*]

El siguiente políptoton —«I speak... Brutus spoke... I am to speak»— presenta la repetida afirmación como si se tratase de un simple discurso, en lugar de informar sobre los hechos. El efecto está, según la lógica modal, en el contexto oblicuo de los argumentos aducidos, que los convierte en frases de creencia improbable:

I speak not to disprove what Brutus spoke,
But here I am to speak what I do know *.

El recurso más eficaz de la ironía de Antonio es el *modus obliquus* de los resúmenes de Bruto transformados en un *modus rectus* para revelar que esos atributos no son sino ficciones lingüísticas. A la frase de Bruto «era ambicioso», Marco Antonio replica primero transfiriendo el adjetivo del agente a la acción («¿Parecía esto ambición en César?»), luego, omitiendo el nombre abstracto «ambición» y convirtiéndolo en el sujeto de una construcción pasiva, concreta: «Ambition should be made of sterner stuff», 'la ambición debería ser de una sustancia más dura'; y, por último, en el predicado de una frase interrogativa: «¿Era eso ambición?» La apelación de Bruto «oídme defender mi causa» es contestada por el mismo sustantivo *in recto*, el sujeto hipostático de una construcción interrogativa activa: «¿Qué razón os detiene?» Mientras Bruto solicita «avivad vuestros sentidos para poder juzgar mejor», el sustantivo abstracto derivado de «juzgar» se convierte en un agente apostrofado en el informe de Marco Antonio: «¡Oh, raciocinio!, has ido a buscar asilo en los irracionales...» Accidentalmente, este apóstrofe con su sanguinaria paronomasia «*Brutus-brutish*» es una reminiscencia de la exclamación de despedida de César: «Et tu, Brute!» Propiedades y actividades son exhibidas *in recto*,

* «¡No hablo para desaprobar lo que Bruto habló!/ ¡Pero estoy aquí para decir lo que sé!» (Traducción Luis Astrana Marín.) [*N. del T.*]

mientras que sus portadores aparecen o *in obliquo* («os detiene», «a los irracionales», «torne a mí»), o como sujetos de acciones negativas («los hombres han perdido», «he de detenerme»):

You all did love him once, not without cause;
What cause withholds you then to mourn for him?
O judgment, thou art fled to brutish beasts,
And men have lost their reason!*

Los dos últimos versos del exordio de Marco Antonio muestran la ostensible independencia de esas metonimias gramaticales. Las estereotipadas frases «guardo luto por fulano» y la figurativa (pero todavía estereotipada) «fulano está en el féretro y mi corazón está con él» o «se va con él», en el discurso de Antonio, dan lugar a una atrevida metonimia; el tropo se hace parte de la realidad poética:

My heart is in the coffin there with Caesar,
And I must pause till it come back to me**.

En poesía, la forma interna de un nombre, es decir, la carga semántica de sus constituyentes, recobra su pertinencia. Los «Cocktails»*** pueden reanudar su borrada

* «Todos le amasteis alguna vez y no sin causa;/ ¿Qué razón, entonces, os detiene ahora para no llevarle luto?/ ¡Oh raciocinio! Has ido a buscar asilo en los irracionales,/ Pues los hombres han perdido la razón...» [*N. del T.*]

** «Mi corazón está ahí, en ese féretro, con César,/ Y he de detenerme hasta que torne a mí.» (Traducción Luis Astrana Marín.) [*N. del T.*]

*** El autor aprovecha aquí el juego de palabras que le proporcionan las dos referencias de este vocablo a la bebida alcohólica y al ave: «El fantasma de una dama rosada del Bronx (barrio neoyorquino)/ con brotes de naranjo flotando en sus cabellos./ ¡Oh, Bloody Mary (nombre que se le da a un cóctel)/ Los 'cocktails' han cantado, no los gallos!» [*N. del T.*]

semejanza con el plumaje. Sus colores parecen reavivados en los versos de MacHammond: «The ghost of a Bronx pink lady // With orange blossoms afloat in her hair», y la metáfora etimológica consigue realizarse: «O, Bloody Mary, // The cocktails have crowed not the cocks!» («At an Old Fashion Bar in Manhattan»). El poema de Wallace Stevens, «An Ordinary Evening in New Haven» revive la palabra que sirve de encabezamiento al poema y que es el nombre de la ciudad, primero a través de una discreta alusión al cielo, *heaven*, y después, por medio de un juego de palabras similar a la confrontación que haría Hopkins: *Heaven-Haven*.

The dry eucalyptus *seeks god in the rainy cloud.*
Professor Eucalyptus of New Haven *seeks him in New* [*Haven*...
The instinct *for heaven* had its counterpart:
The instinct for earth, *for New Haven*, for his room...*

El adjetivo *new*, 'nuevo', del nombre de la ciudad está puesto al descubierto a través de la concatenación de los opuestos:

The oldest-newest day is the newest alone.
The oldest-newest night does not creak by...**

Cuando en 1919 el Círculo Lingüístico de Moscú discutía cómo definir y delimitar el alcance de los *epitheta ornantia*, el poeta Maiakovski nos replicó a todos diciendo que, para él, cualquier adjetivo —mientras se diese en poesía— era un epíteto poético, incluso «mayor» en *Osa Mayor* o «grande» y «pequeño» en los nombre de las

* «El seco eucaliptus *busca a Dios en la nube lluviosa.*/ El profesor Eucaliptus de New Haven *le busca en New Haven*.../ El instinto *por el cielo* tiene su contrapartida:/ El instinto por la tierra, *por New Haven*, por su habitación...» [*N. del T.*]

** «El día más antiguo más reciente es el más reciente solo./ La noche más antigua más reciente no pasa rechinando.» [*N. de. T.*]

calles de Moscú como *Bol'shaja Presnja* y *Malaja Presnja.* En otros términos, la poesía no consiste en añadir al discurso adornos retóricos, es una revaluación total de él y de todos sus componentes sean los que fueren.

Un misionero culpaba a sus fieles africanos de andar desnudos. «¿Y tú?», le respondían señalando su rostro, «¿es qué no vas tú, también, desnudo?» «Bueno, pero esto es la cara». «Y, sin embargo, en nosotros todo es cara», replicaban los nativos. De modo que, en poesía, cualquier elemento poético y verbal se convierte en una figura del lenguaje poético.

Mi intento de reivindicar el derecho y el deber que la lingüística tiene de dirigir la investigación del arte verbal en todo su ámbito y extensión, puede llegar a una conclusión que resumía el informe que presenté en 1953 en una conferencia celebrada en la Universidad de Indiana: «Linguista sum; linguistici nihil a me alienum puto»[47]. Si el poeta Ransom tiene razón (y sí la tiene) en que «la poesía es un tipo de lenguaje»[48], el lingüista, cuyo campo es cualquier tipo de lenguaje, puede y debe incluir la poesía en su estudio. Esta conferencia ha mostrado claramente que la época en que lingüistas e historiadores de la literatura eludían cuestiones de estructura poética ha quedado felizmente atrás. Verdaderamente, como afirmaba Hollander, «no hay razón aparente para tratar de separar la literatura de la lingüística general». Si quedan algunos críticos que aún dudan de la competencia de la lingüística para incluir el campo de la poética, yo personalmente creo que la falta de interés por la poética que demuestran algunos fanáticos lingüistas, ha sido confundida con una incapacidad de la ciencia de la lingüística en sí. Sin embargo, todos los

[47] Cfr. Lévi-Strauss, C.; Jakobson, R.; Voegelin, C. F.; y Sebeok, T. A., *Results of the Conference of Anthropologists and Linguists*, Baltimore, 1953.

[48] Ransom, J. C., *The world's body*, Nueva York, 1938.

que estamos aquí nos damos cuenta, de un modo total, de que un lingüista ciego a los problemas de la función poética del lenguaje y un erudito de la literatura indiferente a los problemas que plantea la lengua y que no esté al corriente de los métodos lingüísticos, son igualmente un caso de flagrante anacronismo.